borges oral & sete noites

jorge luis borges

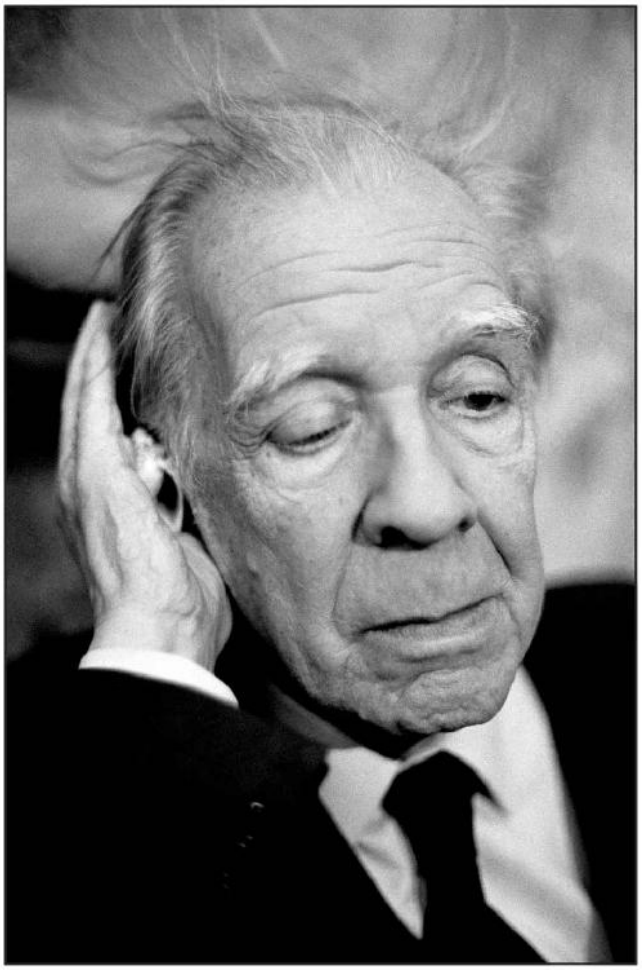
borges

Companhia Das Letras

borges, oral & sete noites

jorge luis borges

tradução heloisa jahn



borges oral

prólogo

o livro
a imortalidade
emanuel swedenborg
o conto policial
o tempo

sete noites

a *divina comédia*
o pesadelo
as mil e uma noites
o budismo
a poesia
a cabala
a cegueira

borges
oral (1979)

prólogo

Quando a Universidade de Belgrano me convidou para dar cinco aulas, escolhi temas com os quais o tempo me consubstanciara. O primeiro, o livro, esse instrumento sem o qual não posso imaginar minha vida e que não é menos íntimo para mim do que as mãos ou os olhos. O segundo, a imortalidade, essa ameaça ou esperança que tantas gerações sonharam e que boa parte da poesia postula. O terceiro, Swedenborg, o visionário que escreveu que os mortos escolhem o inferno ou o céu por livre decisão de sua vontade. O quarto, o conto policial, esse brinquedo rigoroso que Edgar Allan Poe nos legou. O quinto, o tempo, que para mim continua sendo o problema essencial da metafísica.

Graças ao auditório, que me ofereceu sua indulgente hospitalidade, minhas aulas obtiveram um êxito que eu não esperava e que certamente não merecia.

Como a leitura, a aula é uma obra em colaboração, e os que ouvem não são menos importantes do que o que fala.

Neste livro está minha parte pessoal daquelas sessões. Espero que o leitor as enriqueça, como os ouvintes as enriqueceram.

J. L. B.
Buenos Aires, 3 de março de 1979

o livro

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvida, é o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões de sua vista; o telefone é extensão da voz; depois temos o arado e a espada, extensões de seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Em *César e Cleópatra*, de Shaw, quando se fala da biblioteca de Alexandria diz-se que ela é a memória da humanidade. O livro é isso, e é também outra coisa: a imaginação. Pois o que é nosso passado senão uma série de sonhos? Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado? Essa é a função realizada pelo livro.

Já me ocorreu escrever uma história do livro. Não do ponto de vista físico. Não estou interessado nos livros fisicamente (sobretudo nos livros dos bibliófilos, que costumam ser desmesurados), mas nas diversas valorações que o livro já recebeu. Fui antecipado por Spengler, em seu *Decadência do Ocidente*, em que há páginas belíssimas sobre o livro. Acrescentando algumas observações pessoais, pretendo ater-me ao que diz Spengler.

Os antigos não professavam nosso culto ao livro — fato que me surpreende; eles viam no livro um sucedâneo da palavra oral. Aquela frase que sempre se cita: *Scripta manent*, *verba volant*, não significa que a palavra oral seja efêmera, e sim que a palavra escrita é uma coisa duradoura e morta. Em compensação, a palavra oral tem um elemento alado, leve; alado e sagrado, como disse Platão. Todos os grandes mestres da humanidade foram, curiosamente, mestres orais.

Consideremos o primeiro caso: Pitágoras. Sabemos que Pitágoras optou por não escrever. Não escreveu porque não quis se prender a uma palavra escrita. Sentiu, sem dúvida, aquela história de que *a letra mata e o espírito vivifica*, que

depois estaria na Bíblia. Deve ter sentido isso, não quis se prender a uma palavra escrita; por isso Aristóteles nunca fala de Pitágoras, e sim dos pitagóricos. Diz-nos, por exemplo, que os pitagóricos professavam a crença, o dogma, do eterno retorno, que Nietzsche descobriria muito tardiamente. Ou seja, a ideia do tempo cíclico, que foi refutada por Santo Agostinho em *A cidade de Deus*. Santo Agostinho diz com uma bela metáfora que a cruz de Cristo nos salva do labirinto circular dos estoicos. A ideia de um tempo cíclico também foi aflorada por Hume, por Blanqui… e por tantos outros.

Pitágoras voluntariamente não escreveu, queria que seu pensamento vivesse além de sua morte física, na mente de seus discípulos. Aqui entrou aquela história do (não sei grego, por isso vou dizer em latim) *Magister dixit* (o mestre disse). Isso não significa que os discípulos estivessem atrelados ao que o mestre havia dito; ao contrário, afirma sua liberdade ao levar adiante o pensamento inicial do mestre.

Não sabemos se foi ele quem iniciou a doutrina do tempo cíclico, mas sabemos que seus discípulos a professavam. Pitágoras morre fisicamente e eles, por uma espécie de transmigração — Pitágoras teria gostado disso —, continuam pensando e repensando o pensamento dele, e, quando criticados por estarem dizendo algo novo, refugiam-se naquela fórmula: o mestre disse (*Magister dixit*).

Mas temos outros exemplos. Temos o alto exemplo de Platão, quando diz que os livros são como efígies (talvez pensasse em esculturas ou quadros), que dão a impressão de estar vivas, mas que não respondem quando alguém lhes pergunta alguma coisa. Então, para corrigir essa mudez dos livros, ele inventa o diálogo platônico. Ou seja, Platão se multiplica em muitos personagens: Sócrates, Górgias e os outros. Também podemos imaginar que Platão quisesse consolar-se da morte de Sócrates pensando que Sócrates continuava vivo. Diante de todo e qualquer problema, ele se perguntava: o que Sócrates teria dito a esse respeito? Assim, de certo modo ele foi a imortalidade de Sócrates, que não deixou nada escrito, e ao mesmo tempo foi um mestre oral.

De Cristo, sabemos que escreveu uma única vez algumas palavras que a areia se encarregou de apagar. Que se saiba, nada mais escreveu. Buda também foi um mestre oral; ficaram seus sermões. Em seguida, temos uma frase de Santo Anselmo: "Pôr um livro nas mãos de um ignorante é tão perigoso quanto pôr uma espada nas mãos de uma criança". Era o que se pensava dos livros. Em todo o Oriente existe ainda o conceito de que um livro não deve revelar as coisas; um livro deve, simplesmente, ajudar-nos a descobri-las. Embora eu não saiba

hebraico, estudei um pouco a Cabala e li as versões inglesas e alemãs do *Zohar* (O livro do esplendor), do *Sefer Yetsirah* (O livro das relações). Sei que esses livros não foram escritos para ser entendidos, mas para ser interpretados, são estímulos para que o leitor acompanhe o pensamento. A Antiguidade clássica não professou nosso respeito pelo livro, embora saibamos que Alexandre da Macedônia guardava a *Ilíada* e a espada, essas duas armas, debaixo do travesseiro. Havia grande respeito por Homero, mas ele não era considerado um escritor sagrado no sentido que hoje atribuímos à palavra. Não se achava que a *Ilíada* e a *Odisseia* fossem textos sagrados: eram livros respeitados, mas também podiam ser atacados.

Platão teve condições de mandar os poetas de sua República para o exílio sem cair na suspeita de heresia. A esses testemunhos dos antigos contra o livro podemos acrescentar um muito curioso de Sêneca. Em suas admiráveis epístolas a Lucílio há uma que se volta contra um indivíduo muito vaidoso, a respeito de quem se dizia que possuía uma biblioteca de cem tomos; e quem — pergunta-se Sêneca — vai ter tempo de ler cem tomos? Hoje em dia, porém, as bibliotecas numerosas são apreciadas.

Na Antiguidade há uma coisa que temos dificuldade para entender, algo que não tem nada a ver com nosso culto ao livro. Sempre se vê no livro um sucedâneo da palavra oral, mas depois chega do Oriente um conceito novo, totalmente estranho à Antiguidade clássica: o do livro sagrado. Tomemos dois exemplos, começando pelo mais recuado: o dos muçulmanos. Para eles, o *Corão* é anterior à criação, anterior à língua árabe; é um dos atributos de Deus, não uma obra de Deus; é como sua misericórdia ou sua justiça. No *Corão* fala-se de forma bastante misteriosa da *mãe do livro*. A *mãe do livro* é um exemplar do *Corão* escrito no céu. Viria a ser o arquétipo platônico do *Corão*, e esse mesmo livro — afirma o *Corão* —, esse livro está escrito no céu, que é atributo de Deus e anterior à criação. É o que proclamam os ulemás, ou doutores muçulmanos.

Depois temos outros exemplos mais próximos de nós: a Bíblia ou, mais concretamente, a *Torá* ou o *Pentateuco*. Considera-se que esses dois livros foram ditados pelo Espírito Santo. Este é um fato curioso: a atribuição de livros de diferentes autores e idades a um único espírito; mas na própria Bíblia se afirma que o Espírito sopra onde quer. Os hebreus tiveram a ideia de reunir diversas obras literárias de diferentes épocas e de formar com elas um único livro, cujo título é *Torá* ("Bíblia" é grego). Todos esses livros são atribuídos a um único autor: o Espírito.

Uma vez perguntaram a Bernard Shaw se ele acreditava que o Espírito Santo havia escrito a Bíblia. Ele respondeu: "Todo livro que vale a pena reler foi escrito pelo Espírito". Ou seja, um livro tem de ir além da intenção de seu autor. A intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível, mas no livro tem de haver mais. O *Quixote*, por exemplo, é mais que uma sátira dos livros de cavalaria. É um texto absoluto no qual não intervém absolutamente, de nenhuma maneira, o acaso.

Pensemos nas consequências dessa ideia. Por exemplo, quando digo:

Correntes águas, puras, cristalinas,
árvores que nelas vos contemplais,
verde prado, de fresca sombra cheio

é evidente que os três versos contam dez sílabas. O autor quis assim, é voluntário.

Mas o que é isso em comparação com uma obra escrita pelo Espírito, o que é isso em comparação com o conceito da Divindade que condescende à literatura e dita um livro? Num livro como esse nada pode ser casual, tudo precisa ter justificativa, as letras precisam ter justificativa. Entende-se, por exemplo, que o início da Bíblia: *Bereshit baraelohim* comece com um B porque isso está relacionado a benzer. Trata-se de um livro em que nada é casual, absolutamente nada. Isso nos conduz à Cabala, nos conduz ao estudo das letras, a um livro sagrado ditado pela Divindade e que vem a ser o oposto do que os antigos pensavam. Eles pensavam na musa de modo bastante vago.

"Canta, musa, a cólera de Aquiles", diz Homero no início da *Ilíada*. Lá, musa se relaciona à inspiração. Quando se pensa no Espírito, porém, pensa-se em algo mais concreto e mais forte: Deus, que condescende à literatura. Deus, que escreve um livro; nesse livro nada é casual: nem o número de letras, nem a quantidade de sílabas de cada versículo, nem o fato de que é possível fazer jogos de palavras com as letras, de que é possível calcular o valor numérico das letras. Tudo já foi considerado.

O segundo grande conceito do livro — repito — é o fato de ele poder ser uma obra divina. Talvez isso esteja mais próximo daquilo que sentimos hoje do que da ideia que os antigos faziam do livro: ou seja, de que o livro seria um mero sucedâneo da palavra oral. Depois a crença num livro sagrado declina, substituída por outras crenças. Por exemplo pela crença de que cada país é representado por um livro. Lembremos que os muçulmanos chamam os israelitas de *o povo do livro*; lembremos a frase de Heinrich Heine sobre a nação

cuja pátria era um livro: a Bíblia, *os judeus*. Temos então um novo conceito, o de que cada país precisa ser representado por um livro; em todo caso, por um autor que pode ser autor de muitos livros.

É curioso — não creio que isso tenha sido observado até agora — que os países tenham escolhido indivíduos que não se parecem muito com eles. Seria o caso de imaginar, por exemplo, que a Inglaterra escolheria o dr. Johnson como seu representante; mas não, a Inglaterra escolheu Shakespeare, e Shakespeare é — por assim dizer — o menos inglês dos escritores ingleses. O típico da Inglaterra é o *understatement*, é o fato de dizer um pouco menos das coisas. Shakespeare, porém, tendia à hipérbole na metáfora, e se ele tivesse sido italiano ou judeu, por exemplo, não haveria nada de surpreendente.

Outro caso é o da Alemanha; um país admirável, tão facilmente fanático, e que escolhe justamente um homem tolerante, que não é fanático e que não está muito preocupado com o conceito de pátria; escolhe Goethe. A Alemanha é representada por Goethe.

A França não escolheu um autor, mas a tendência é Hugo. Evidentemente, sinto uma grande admiração por Hugo, mas Hugo não é tipicamente francês, Hugo é estrangeiro na França; Hugo, com aquelas grandes decorações, com aquelas vastas metáforas, não é típico da França.

Outro caso ainda mais curioso é o da Espanha. A Espanha poderia ter sido representada por Lope, por Calderón, por Quevedo. Mas não, a Espanha é representada por Miguel de Cervantes. Cervantes é um homem contemporâneo da Inquisição, mas é tolerante, é um homem que não tem nem as virtudes nem os vícios espanhóis.

É como se cada país achasse que precisa ser representando por uma pessoa diferente, por uma pessoa que possa ser, um pouco, uma espécie de remédio, uma espécie de teriaga, uma espécie de antídoto para seus defeitos. Nós teríamos podido escolher o *Facundo*, de Sarmiento, que é nosso livro, mas não; nós, com nossa história militar, com nossa história de espada, escolhemos como livro a crônica de um desertor, escolhemos o *Martín Fierro*, que, embora mereça ser escolhido como livro… O que pensar do fato de que nossa história está representada por um desertor da conquista do deserto? E contudo é assim; como se cada país sentisse essa necessidade.

Sobre o livro, muitos escritores escreveram brilhantemente. Quero mencionar alguns deles. Em primeiro lugar, mencionarei Montaigne, que dedica um de seus ensaios ao livro. Nesse ensaio há uma frase memorável: "Não faço nada sem alegria". Montaigne afirma que o conceito de leitura obrigatória é um falso

conceito. Diz que, quando encontra uma passagem difícil num livro, deixa-o de lado; porque vê na leitura uma forma de felicidade.

Lembro-me de que há muitos anos realizou-se uma pesquisa de opinião sobre o que seria a pintura. Perguntaram isso a minha irmã Norah e ela respondeu que a pintura é a arte de dar alegria com formas e cores. Eu diria que a literatura também é uma forma da alegria. Se lemos alguma coisa com dificuldade, é que o autor fracassou. Por isso considero que um autor como Joyce essencialmente fracassou, porque sua obra exige um esforço.

Um livro não deve exigir um esforço, a felicidade não deve exigir um esforço. Penso que Montaigne está certo. Depois ele enumera os autores de que gosta. Cita Virgílio, diz preferir as *Geórgicas* à *Eneida*; eu prefiro a *Eneida*, mas isso não tem nada a ver. Montaigne fala dos livros com paixão, mas diz que, embora os livros sejam uma felicidade, são ao mesmo tempo um prazer lânguido.

Emerson o contradiz — é o outro grande trabalho existente sobre os livros. Em sua conferência, Emerson diz que uma biblioteca é uma espécie de gabinete mágico. Nesse gabinete estão encantados os melhores espíritos da humanidade, mas esperam nossa palavra para sair de sua mudez. Temos de abrir o livro, aí eles despertam. Diz que podemos contar com a companhia dos melhores homens que a humanidade já produziu, mas que não os procuramos e preferimos ler comentários, críticas, e que não chegamos ao que eles dizem.

Fui professor de literatura inglesa durante vinte anos na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Sempre aconselhei meus estudantes a ter pouca bibliografia, a não ler críticas, a ler os livros diretamente; talvez deixem de entender muitas coisas, mas sempre terão prazer e estarão ouvindo a voz de alguém. Eu diria que o que um autor tem de mais importante é sua entonação; o que há de mais importante num livro é a voz do autor, essa voz que chega até nós.

Dediquei parte de minha vida às letras, e acredito que uma forma de felicidade é a leitura; outra forma de felicidade, menor, é a criação poética, ou o que chamamos criação, que é uma mistura de esquecimento e recordação das coisas que lemos.

A opinião de Emerson coincide com a de Montaigne no fato de que devemos ler unicamente aquilo de que gostamos, de que um livro precisa ser uma forma de felicidade. Devemos tanto às letras! Eu me dediquei mais a reler do que a ler, acho que reler é mais importante que ler, com o detalhe de que para reler é preciso ter lido. Pratico esse culto ao livro. Posso afirmá-lo de um modo que talvez pareça patético e não quero que seja patético; quero que seja como uma

confidência que faço a cada um de vocês; não a todos, mas a cada um individualmente, porque "todos" é uma abstração e "cada um" é verdadeiro.

Continuo brincando de não ser cego, continuo comprando livros; continuo enchendo minha casa de livros. Um dia desses me ofereceram uma edição da *Enciclopedia Brockhaus* de 1966. Senti a presença daquela obra na minha casa, senti essa presença como uma espécie de felicidade. Lá estavam os vinte e tantos volumes impressos numa letra gótica que não tenho condições de ler, com os mapas e gravuras que não tenho condições de ver; e o fato era que os livros estavam lá. Eu sentia uma espécie de gravitação amistosa que vinha deles. Penso que o livro é uma das possibilidades de felicidade que nós, homens, temos.

Fala-se no desaparecimento do livro; eu acho que é impossível. Alguém perguntará que diferença pode haver entre um livro e um jornal ou um disco. A diferença é que um jornal é lido para ser esquecido, um disco da mesma forma, é ouvido para ser esquecido, é uma coisa mecânica, e portanto frívola. Um livro é lido para a memória.

O conceito de um livro sagrado, do *Corão* ou da Bíblia ou dos Vedas — onde também se afirma que os Vedas criam o mundo — pode ter ficado para trás, mas o livro ainda conserva certa santidade, que devemos cuidar para que não desapareça. Pegar um livro e abri-lo contém a possibilidade do fato estético. O que são as palavras deitadas num livro? O que são aqueles símbolos mortos? Nada, absolutamente. O que é um livro, se não o abrimos? É simplesmente um cubo de papel e couro, com páginas; mas, se o lemos, acontece uma coisa estranha, acho que ele muda a cada vez.

Heráclito disse (repeti inúmeras vezes) que ninguém vai duas vezes ao mesmo rio. Ninguém vai duas vezes ao mesmo rio porque as águas mudam, mas o mais terrível é que nós somos tão fluidos quanto o rio. Toda vez que lemos um livro, o livro se modificou, a conotação das palavras é outra. Além disso, os livros estão impregnados de passado.

Eu me manifestei contra a crítica e vou me desdizer (mas que importância tem isto, desdizer-me?). Hamlet não é exatamente o *Hamlet* concebido por Shakespeare no início do século XVII, Hamlet é o *Hamlet* de Coleridge, de Goethe e de Bradley. *Hamlet* foi renascido. O mesmo se passa com o Quixote. E também com Lugones e Martínez Estrada, o *Martín Fierro* não é o mesmo. Os leitores foram enriquecendo o livro.

Se lemos um livro antigo é como se lêssemos todo o tempo transcorrido entre o dia em que ele foi escrito e nós. Por isso convém manter o culto ao livro. O livro

pode estar cheio de erratas, podemos não estar de acordo com as opiniões do autor, mas ele ainda conserva alguma coisa sagrada, alguma coisa divina, não com respeito supersticioso, mas com o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria.

Era o que eu queria dizer-lhes hoje.

24 de maio de 1978

a imortalidade

Num livro admirável como todos os que escreveu, *As variedades da experiência religiosa*, William James dedica apenas uma página ao problema da imortalidade pessoal. Declara que para ele esse é um problema menor.

Sem dúvida, esse não é um problema básico da filosofia, como são por exemplo o tempo, o conhecimento, o mundo externo. James esclarece que o problema da imortalidade pessoal se confunde com o problema religioso. "Para quase todo o mundo, para o comum das pessoas", diz James, "Deus é o produtor da imortalidade, entendida pessoalmente."

Sem perceber a brincadeira, dom Miguel de Unamuno repete-o textualmente em *Do sentimento trágico da vida*: "Deus é o produtor de imortalidade", mas repete muitas vezes que quer continuar sendo dom Miguel de Unamuno. Nesse ponto já não entendo Miguel de Unamuno; eu não quero continuar sendo Jorge Luis Borges, quero ser outra pessoa. Espero que minha morte seja total, espero morrer de corpo e alma.

Não sei se é ambiciosa ou modesta, ou completamente justificada, essa minha pretensão de falar da imortalidade pessoal, da alma que conserva uma memória do que foi na terra e que já no outro mundo se recorda da última. Lembro-me de que minha irmã Norah passou lá em casa um outro dia e disse: "Vou pintar um quadro intitulado *Saudades da terra*, tendo como conteúdo o que um bem-aventurado sente no céu pensando na terra. Vou incluir nele elementos da Buenos Aires de quando eu era pequena". Tenho um poema, que minha irmã não conhece, com tema análogo. Penso em Jesus, que se lembra da chuva na Galileia, do aroma da carpintaria e de uma coisa que nunca viu no céu e da qual sente falta: a abóbada estrelada.

Esse tema das saudades da terra no céu está presente num poema de Dante Gabriel Rossetti. Trata-se de uma garota que está no céu e se sente infeliz porque seu amante não está a seu lado; tem a esperança de que ele há de chegar, mas ele nunca chegará porque pecou, e ela continuará esperando-o para sempre.

William James diz que para ele se trata de um problema menor; que os grandes problemas da filosofia são os do tempo, da realidade do mundo externo, do conhecimento. A imortalidade ocupa um lugar menor, um lugar menos adequado à filosofia do que à poesia e, evidentemente, à teologia ou a certas teologias, não a todas.

Existe outra solução, a da transmigração das almas, certamente poética e mais interessante que a outra, a de continuar sendo quem somos e recordando o que fomos; o que é um tema pobre, digo eu.

Lembro-me de dez ou doze imagens de minha infância e me esforço para esquecê-las. Quando penso em minha adolescência, não me conformo com a que tive; teria preferido ser outro. Ao mesmo tempo, tudo isso pode ser transmutado pela arte, ser tema de poesia.

O texto mais patético de toda a filosofia — sem a intenção de sê-lo — é o *Fédon* platônico. Esse diálogo se refere à última tarde de Sócrates, quando seus amigos sabem que a embarcação de Delos chegou e que naquele dia Sócrates beberá a cicuta. Sócrates os recebe no cárcere, sabendo que será executado. Recebe todos, menos um. Aqui encontramos a frase mais comovente que Platão escreveu na vida, destacada por Max Brod. O trecho diz assim: "Platão, creio, estava doente". Brod chama a atenção para o fato de que é a única vez que Platão designa a si mesmo em todos os seus vastos diálogos. Se Platão escreve o diálogo, sem dúvida estava presente — ou não estava, dá no mesmo —, mas se designa na terceira pessoa; em suma, mostra-se um pouco inseguro de ter assistido àquele grande momento.

Conjecturou-se que Platão teria inserido essa frase para ficar mais livre, como se quisesse dizer-nos: "Eu não sei o que Sócrates falou na última tarde de sua vida, mas teria gostado que ele tivesse dito estas coisas". Ou: "Posso imaginá-lo dizendo estas coisas".

Acho que Platão sentiu a insuperável beleza literária de dizer: "Platão, creio, estava doente".

Em seguida vem uma fala admirável, talvez o que há de mais admirável no diálogo. Os amigos entram, Sócrates está sentado na cama e seus grilhões já foram retirados; massageando os joelhos e sentindo o prazer de não sentir o peso das correntes, ele diz: "Que estranho. As correntes me pesavam, eram uma

forma de dor. Agora sinto alívio porque as retiraram. O prazer e a dor andam juntos, são dois gêmeos".

Que admirável é o fato de que naquele momento, no último dia de sua vida, ele não diga que em breve vai morrer, mas reflita dizendo que o prazer e a dor são inseparáveis. Essa é uma das falas mais comoventes que encontramos na obra de Platão. Mostra-nos um homem valente, um homem que vai morrer e que não fala de sua morte iminente.

Depois Sócrates diz para si mesmo que precisa tomar o veneno naquele dia e em seguida vem a discussão para nós viciada devido ao fato de que se fala de dois seres: de duas substâncias, da alma e do corpo. Sócrates diz que a substância psíquica (a alma) pode viver melhor sem o corpo; que o corpo é um estorvo. Relembra a doutrina — comum na Antiguidade — de que estamos encarcerados em nosso corpo.

Aqui eu gostaria de recordar uma citação do grande poeta inglês Brooke, que diz — com admirável poesia, mas talvez com má filosofia —: "E lá, depois de mortos, tocaremos, já que não temos mãos; e veremos, não mais cegados por nossos olhos". Isso é uma boa poesia, mas não sei até onde é boa filosofia. Gustav Spiller, em seu admirável tratado de psicologia, diz que, se pensamos em outras desventuras do corpo, por exemplo uma mutilação, uma pancada na cabeça, elas não proporcionam nenhum benefício à alma. Não há razão para supor que um cataclismo do corpo será benéfico para a alma. Sócrates, contudo, que acredita nessas duas realidades, a alma e o corpo, argumenta que a alma que estiver desembaraçada do corpo poderá dedicar-se a pensar.

Isso nos faz lembrar daquele mito de Demócrito. Dizem que ele arrancou os olhos num jardim para pensar, para que o mundo externo não o distraísse. Claro que é falso, mas muito bonito. Eis aí uma pessoa que considera o mundo visual — esse mundo das sete cores que eu perdi — um estorvo para o pensamento puro, e que arranca os próprios olhos para continuar pensando tranquilamente.

Para nós, hoje, esses conceitos da alma e do corpo são suspeitos. Podemos fazer uma breve evocação da história da filosofia. Locke afirmou que só o que existe são percepções e sensações, e lembranças e percepções a respeito dessas sensações; que a matéria existe e os cinco sentidos nos dão notícia da matéria. E em seguida Berkeley afirma que a matéria consiste numa série de percepções, e que essas percepções são inconcebíveis sem uma consciência que as perceba. O que é o vermelho? O vermelho depende de nossos olhos, nossos olhos também são um sistema de percepções. Depois vem Hume, que refuta as duas hipóteses, e destrói a alma e o corpo. O que é a alma, senão algo que percebe, e o que é a

matéria, senão algo percebido? Se, no mundo, os substantivos fossem suprimidos, ele ficaria reduzido aos verbos. Como diz Hume, não deveríamos dizer *eu penso*, porque "eu" é um sujeito; deveríamos dizer *pensa-se*, assim como dizemos *chove*. No caso dos dois verbos temos uma ação sem sujeito. Quando Descartes disse *penso*, *logo existo*, deveria ter dito: *algo pensa*, ou *algo se pensa*, porque "eu" supõe uma entidade e não temos o direito de supô-la. Seria preciso dizer: *pensa-se*, *logo algo existe*.

Quanto à imortalidade pessoal, vejamos que argumentos a defendem. Citaremos dois. Fechner diz que nossa consciência — o homem — está equipada de uma série de anseios, apetências, esperanças, temores, que não correspondem à duração de sua vida. Quando Dante diz: *n'el mezzo del cammin di nostra vita*, faz-nos lembrar que as Escrituras nos recomendavam setenta anos de vida. Assim, depois de completar 35 anos, teve aquela visão. Nós, no curso de nossos setenta anos de vida (infelizmente já ultrapassei esse limite; já estou com 78), sentimos coisas que não têm sentido nesta vida. Fechner pensa no embrião, no corpo antes de sair do ventre da mãe. Naquele corpo há pernas que não servem para nada, braços, mãos, nada disso tem sentido; são coisas que só podem ter sentido numa vida ulterior. Devemos pensar que o mesmo acontece conosco, que estamos cheios de esperanças, de temores, de conjecturas, e não precisamos de nada disso para uma vida puramente mortal. Precisamos do que os animais têm, e eles podem prescindir de tudo isso, que pode ser usado depois, em outra vida mais plena. É um argumento a favor da imortalidade.

Citaremos o sumo mestre santo Tomás de Aquino, que nos legou esta sentença: *Intellectus naturaliter desiderat esse semper* (A mente espontaneamente deseja ser eterna, ser para sempre). Ao que poderíamos responder que ela também deseja outras coisas, muitas vezes deseja cessar. Temos os casos dos suicidas, ou nosso caso cotidiano, de pessoas que necessitam dormir, o que também é uma forma de morte. Podemos citar textos poéticos baseados na ideia da morte como sensação. Por exemplo esta copla popular espanhola: "Vem, morte tão escondida/ que eu não te sinta chegar/ por que o prazer de expirar/ não me torne a dar a vida"; ou este anônimo sevilhano: "Se a confiança viste tu perfeita/ alguma coisa/ oh, morte! vem silenciosa/ como quando vens na seta/ não na sonora máquina impregnada de fulgor/ que não é minha casa/ de desdobrados metais fabricada". Depois, há uma estrofe do poeta francês Leconte de Lisle: "Libertai-o do tempo, do número e do espaço e devolvei-lhe o repouso que lhe haviam tirado".

Temos muitos anseios, entre eles o da vida, o de ser para sempre, mas também o de cessar, além do temor e de seu avesso: a esperança. Todas essas coisas podem realizar-se sem imortalidade pessoal, não precisamos dela. Eu, pessoalmente, não a desejo e a temo; para mim seria horroroso saber que vou continuar, seria horroroso pensar que vou continuar sendo Borges. Estou cansado de mim mesmo, de meu nome e de minha fama, e quero me libertar disso tudo.

Há uma espécie de convenção que encontro em Tácito e que foi retomada por Goethe. Tácito, em sua *Vida de Agripa*, diz: "As grandes almas não morrem com o corpo". Tácito acreditava que a imortalidade pessoal era um dom reservado a alguns: que ela não estava destinada ao vulgo, mas que certas almas mereciam ser imortais; que, depois do Letes a que se refere Sócrates, elas mereceriam recordar quem haviam sido. Esse pensamento é retomado por Goethe, que por ocasião da morte de seu amigo Wieland escreve: "É horrível supor que Wieland tenha morrido inexoravelmente". Ele não consegue conceber que Wieland não prossiga em algum outro lugar; acredita na imortalidade pessoal de Wieland, não na de todos. É a mesma ideia de Tácito: *Non cum corpore periunt magnae animae*. Alimentamos a noção de que a imortalidade é privilégio de uns poucos, dos grandes. Mas cada um se considera grande, cada um tende a pensar que sua imortalidade é necessária. Eu não acredito nisso. Temos depois outras imortalidades que, acredito, são as importantes. Viriam a ser, em primeiro lugar, a conjectura da transmigração. Essa conjectura está em Pitágoras, em Platão. Platão via a transmigração como uma possibilidade. A transmigração serve para explicar aventuras e desventuras. Se somos venturosos ou desventurados nesta vida, isso decorre de uma vida anterior; estamos recebendo castigos ou recompensas. Há uma coisa que pode ser difícil: se nossa vida individual, como acreditam o hinduísmo e o budismo, depende de nossa vida anterior, essa vida anterior por sua vez depende de outra vida anterior, e assim prosseguimos até o infinito para o passado.

Já se disse que, se o tempo é infinito, o número infinito de vidas no passado é uma contradição. Se o número é infinito, como uma coisa infinita pode chegar até agora? Pensamos que, se um tempo é infinito, creio eu, esse tempo infinito tem de abarcar todos os presentes e, em todos os presentes, por que não este presente, em Belgrano, na Universidade de Belgrano, vocês comigo, juntos? Por que não também este tempo? Se o tempo é infinito, em qualquer instante estamos no centro do tempo.

Pascal acreditava que, se o universo é infinito, é uma esfera cuja circunferência está em todos os lugares e o centro em nenhum. Por que não dizer que este momento tem atrás de si um passado infinito, um ontem infinito, e por que não pensar que esse passado também passa por este presente? Em todos os momentos estamos no *centro* de uma linha infinita, em qualquer ponto do *centro* infinito estamos no *centro* do espaço, já que o espaço e o tempo são infinitos.

Os budistas acreditam que vivemos um número infinito de vidas, infinito no sentido de número ilimitado, no sentido estrito da palavra, um número sem princípio nem fim, algo como um número transfinito da matemática moderna de Kantor. Neste momento estamos num centro — todos os momentos são *centros* — desse tempo infinito. Neste momento estamos conversando, vocês e eu: vocês refletem sobre o que eu digo, estão ou não estão de acordo.

A transmigração nos daria a possibilidade de uma alma que transmigrasse de corpo em corpo, tanto corpos humanos como vegetais. Temos aquele poema de Pedro de Agrigento no qual ele conta que reconheceu um escudo que fora seu durante a guerra de Troia. Temos o poema *The Progress of the Soul* (O progresso da alma), de John Donne, levemente posterior a Shakespeare. Donne começa dizendo: "Canto ao progresso da alma infinita", e essa alma vai passando de um corpo para outro. Donne afirma que vai escrever um livro que, para além da Sagrada Escritura, será superior a todos os livros. Seu projeto era ambicioso, e, embora não tenha se concretizado, inclui versos muito belos. Começa por uma alma que reside na maçã, na fruta, melhor dizendo na fruta de Adão, a do pecado. Em seguida a alma está no ventre de Eva e engendra Caim, depois vai passando de corpo em corpo em cada estrofe (um deles será o de Isabel da Inglaterra) e o poema fica inacabado, já que Donne acredita que a alma passa imortalmente de um corpo para outro. Num de seus prólogos, Donne invoca as origens ilustres e cita as doutrinas de Pitágoras e Platão sobre a transmigração das almas. Cita duas fontes, a de Pitágoras e a da transmigração das almas, invocada por Sócrates como último argumento.

É interessante observar que Sócrates, naquela tarde, enquanto discutia com os amigos, não queria fazer uma despedida patética. Expulsou a mulher e os filhos, queria expulsar um amigo que estava chorando, queria conversar serenamente; simplesmente, continuar conversando, continuar pensando. A ocorrência de sua morte pessoal não o afetava. Seu ofício, seu hábito era outro: discutir, ter um jeito especial de discutir.

Por que ia tomar a cicuta? Não havia razão nenhuma para isso.

Diz coisas curiosas: "Coube a Orfeu transformar-se em rouxinol; Agamenon, pastor dos homens, numa águia; Ulisses, estranhamente, no mais humilde e ignorado dos homens". Sócrates está conversando, a morte o interrompe. A morte azul sobe por seu corpo a partir dos pés. Já tomou a cicuta. Diz a um amigo que se lembre do voto feito a Esculápio, oferecer-lhe um galo. Isso tem o sentido de chamar a atenção para o fato de que Esculápio, deus da medicina, curou-o do mal essencial, a vida. "Devo um galo a Esculápio, ele me curou da vida, agora vou morrer." Ou seja, duvida do que afirmou antes: pensa que vai morrer pessoalmente.

Temos outro texto clássico, *De rerum natura*, de Lucrécio, em que se nega a imortalidade pessoal. O mais memorável dos argumentos dados por Lucrécio é este: uma pessoa se queixa de que vai morrer. Acha que todo o futuro lhe será negado. Como disse Victor Hugo: "Eu partirei só, no meio da festa,/ nada faltará no mundo radiante e feliz!". Em seu grande poema, tão pretensioso quanto o de Donne — *De rerum natura* ou *De rerum dedala natura* (Da natureza intrincada das coisas) —, Lucrécio recorre ao seguinte argumento: "Vocês se lamentam porque ficarão privados de todo o futuro; pensem, porém, que antes de vocês há um tempo infinito. Que quando nasceste" — dirige-se ao leitor — "já havia passado o momento em que Cartago e Troia guerreavam pelo domínio do mundo. Mesmo assim, isso já não tem importância para ti; então, como pode importar-te o que ainda virá? Perdeste o infinito passado, por que te importar com a perda do infinito futuro?". É o que diz o poema de Lucrécio; pena que eu não tenha suficiente conhecimento de latim para lembrar-me de seus belos versos, que li recentemente com a ajuda de um dicionário.

Schopenhauer responderia — e penso que Schopenhauer é a autoridade máxima — que a doutrina da transmigração não é mais que a forma popular de uma doutrina diferente, que mais adiante seria a doutrina de Shaw e de Bergson, a doutrina de uma vontade de viver. Há algo que deseja viver, algo que abre caminho através da matéria ou apesar da matéria; esse algo é o que Schopenhauer chama de *Wille* (vontade), algo que concebe o mundo como a vontade de ressurreição.

Depois virá Shaw, que fala em *the life force* (a força vital), e finalmente Bergson, que falará do *élan vital*, o ímpeto vital que se manifesta em todas as coisas, que cria o universo, que está em cada um de nós. Ele está nos metais como se estivesse morto, nas plantas como se estivesse adormecido, nos animais como um sonho; mas em nós ele tem consciência de si mesmo. Aqui teríamos a

explicação da frase que citei de Santo Tomás: *Intellectus naturaliter desiderat esse semper*, a inteligência deseja naturalmente ser eterna. Mas de que modo o deseja? Não de um modo pessoal; deseja-o no sentido de Unamuno; deseja-o de um modo geral.

Nosso eu, para nós, é o que menos importa. O que significa sentir-nos "eu"? Que diferença pode haver entre eu sentir-me Borges e vocês se sentirem A, B ou C? Nenhuma, absolutamente. Esse "eu" é o que partilhamos, é o que está presente, de uma maneira ou de outra, em todas as criaturas. Então seria possível dizer que a imortalidade é necessária, não a pessoal, mas essa outra imortalidade. Por exemplo, toda vez que alguém quer bem a um inimigo, aparece a imortalidade de Cristo. Nesse momento, ele é Cristo. Toda vez que repetimos um verso de Dante ou de Shakespeare somos, de alguma maneira, aquele instante em que Shakespeare ou Dante criaram aquele verso. No fim, a imortalidade está na memória dos outros e na obra que deixamos. Que importância pode ter o fato de que aquela obra seja esquecida?

Dediquei estes últimos vinte anos à poesia anglo-saxônica, sei muitos poemas anglo-saxônicos de cor. A única coisa que não sei é o nome dos poetas. Mas que diferença faz? Que diferença faz se eu, ao repetir poemas do século IX, estou sentindo uma coisa que alguém sentiu naquele século? Aquela pessoa está vivendo em mim naquele momento, eu não sou aquele morto. Cada um de nós é, de alguma maneira, todos os homens que já morreram. Não só os do nosso sangue.

Claro, herdamos coisas de nosso sangue. Eu sei — minha mãe me disse — que, toda vez que repito versos ingleses, repito-os com a voz de meu pai. (Meu pai morreu em 1938, que foi quando Lugones se matou.) Quando repito versos de Schiller, meu pai está vivendo em mim. As outras pessoas que me ouviram, essas viverão em minha voz, que é um reflexo da voz dele que foi, talvez, um reflexo da voz de seus antepassados. Como faremos para saber? Ou seja, podemos acreditar na imortalidade.

Cada um de nós colabora, de um modo ou de outro, neste mundo. Cada um de nós deseja que este mundo seja melhor e, se o mundo realmente melhora, eterna esperança; se a pátria se salva (por que a pátria não haveria de salvar-se?), seremos imortais nessa salvação, indiferentemente de nossos nomes serem ou não conhecidos. Isso é mínimo. O importante é a imortalidade. Essa imortalidade é obtida nas obras, na memória que deixamos nos outros. Essa memória pode ser ínfima, pode ser uma frase qualquer. Por exemplo: "Fulano de tal, melhor perdê-lo que encontrá-lo". Não sei quem inventou essa frase, mas

toda vez que a repito sou aquele homem. Que diferença faz que esse modesto *compadrito* tenha morrido, se ele vive em mim e em cada um que venha a repetir essa frase?

O mesmo se pode dizer da música e da linguagem. A linguagem é uma criação, vem a ser uma espécie de imortalidade. Estou usando a língua castelhana. Quantos mortos castelhanos estão vivendo em mim? Não interessa minha opinião nem meu julgamento; não interessam os nomes do passado se estamos continuamente contribuindo para o futuro do mundo, para a imortalidade, para nossa imortalidade. Essa imortalidade não tem por que ser pessoal, pode prescindir do acidente de nomes e sobrenomes, pode prescindir de nossa memória. Para que supor que vamos continuar em outra vida com nossa memória, como se eu continuasse pensando toda a vida em minha infância, em Palermo, em Adrogué ou em Montevidéu? Por que ficar o tempo todo voltando a isso? É um recurso literário; posso esquecer isso tudo e continuarei sendo, e tudo aquilo viverá em mim, mesmo que eu não fale nada a respeito. Talvez o mais importante seja o que não recordamos de maneira precisa, talvez o mais importante seja o que recordamos de forma inconsciente.

Para concluir, direi que acredito na imortalidade: não na imortalidade pessoal, mas na cósmica. Continuaremos sendo imortais; para além de nossa morte física fica nossa memória, e para além de nossa memória ficam nossos atos, nossos feitos, nossas atitudes, toda essa maravilhosa parte da história universal, mesmo que não o saibamos e é melhor que não saibamos.

5 de junho de 1978

emanuel swedenborg

Voltaire afirmou que o homem mais extraordinário da história foi Carlos XII. Eu diria: talvez o homem mais extraordinário — se é que admitimos esses superlativos — tenha sido o mais misterioso dos súditos de Carlos XII, Emanuel Swedenborg. Quero dizer algumas palavras sobre ele, e em seguida falarei de sua doutrina, que é o que mais nos interessa.

Emanuel Swedenborg nasceu em Estocolmo em 1688 e morreu em Londres em 1772. Uma longa vida, ainda mais longa se pensarmos em como eram breves as vidas na época. Ele quase conseguiu completar cem anos. Sua vida se divide em três períodos. Esses períodos são de intensa atividade. Cada um deles dura — foi computado — 28 anos. Temos, no início, um homem dedicado ao estudo. O pai daquele Swedenborg era um bispo luterano e Swedenborg foi educado no luteranismo, cuja pedra angular, como se sabe, é a salvação pela graça, na qual Swedenborg não crê. Em seu sistema, na nova religião que ele pregou, fala-se em salvação pelas obras, embora essas obras não sejam, absolutamente, missas nem cerimônias: são obras verdadeiras, obras nas quais entra o homem inteiro, ou seja, seu espírito, e, o que é ainda mais curioso, também sua inteligência.

Pois bem, esse Swedenborg começa como sacerdote, depois se interessa pelas ciências, que o interessam, principalmente, de modo prático. Depois se descobriu que ele havia se antecipado a muitas invenções posteriores. Por exemplo, a hipótese nebular de Kant e Laplace. Em seguida, como Leonardo da Vinci, Swedenborg projetou um veículo que andasse pelo ar. Ele sabia que o veículo era inútil, mas via o ponto de partida possível para o que atualmente denominamos aviões. Também projetou veículos que andassem debaixo d'água, como previra Francis Bacon. Depois se interessou — fato também singular — pela mineralogia. Foi assessor em empreendimentos ligados a minas, em Estocolmo. Interessou-se também por anatomia. E, como Descartes, interessou-se pelo lugar preciso onde o espírito se comunica com o corpo.

Emerson diz: "Lamento dizer que ele nos legou cinquenta volumes". Cinquenta volumes dos quais 25, pelo menos, tratam de ciência, matemática, astronomia. Não aceitou a cátedra de astronomia da Universidade de Uppsala porque repudiava tudo o que fosse teórico. Era um homem prático. Foi engenheiro militar de Carlos XII, que o louvou. Os dois tiveram muito contato: o herói e o futuro visionário. Swedenborg idealizou uma máquina para transferir navios por terra, numa daquelas guerras quase míticas de Carlos XII sobre as quais Voltaire escreveu tão lindamente. Transportaram os navios de guerra a uma distância de vinte milhas.

Mais tarde se transferiu para Londres, onde estudou as artes do carpinteiro, do ebanista, do tipógrafo, do fabricante de instrumentos. Também desenhou mapas para os globos terrestres. Ou seja, foi um homem eminentemente prático. E lembro-me de uma frase de Emerson; ele afirma que "nenhum homem levou uma vida mais real que Swedenborg". É preciso que tenhamos conhecimento disso, que reunamos toda essa sua obra científica e prática. Além disso, ele foi um político; foi senador do reino. Aos 55 anos já publicara cerca de 25 obras sobre mineralogia, anatomia e geometria.

Foi então que se deu o fato fundamental de sua vida. O fato fundamental de sua vida foi uma revelação. Recebeu essa revelação em Londres, precedida por sonhos, que estão registrados em seu diário. Não foram publicados, mas sabemos que foram sonhos eróticos.

E depois veio a visitação, que alguns consideraram um acesso de loucura. Mas essa hipótese é negada pela lucidez de sua obra, pelo fato de que em nenhum momento nos sentimos diante de um louco.

Ele sempre escreve com grande clareza, quando expõe sua doutrina. Em Londres, um desconhecido que o seguira pela rua entrou na casa dele e lhe disse que era Jesus, que a Igreja estava em declínio — tal como a Igreja judaica, na época do surgimento de Jesus Cristo —, e que ele tinha o dever de renovar a Igreja criando uma terceira Igreja, a de Jerusalém.

Tudo isso parece absurdo, inacreditável, mas temos a obra de Swedenborg. E essa obra é muito vasta, escrita num estilo muito sereno. Ele não argumenta em momento algum. Podemos recordar aquela frase de Emerson, que diz: "Argumentos não convencem ninguém". Swedenborg expõe tudo com autoridade, com serena autoridade.

Pois bem, Jesus disse que lhe confiava a missão de renovar a Igreja, e que ele teria permissão para visitar o outro mundo, o mundo dos espíritos, com seus inúmeros céus e infernos. Que ele tinha o dever de estudar a Sagrada Escritura.

Antes de escrever fosse o que fosse, Swedenborg dedicou dois anos ao estudo da língua hebraica, pois queria ler os textos originais. Tornou a estudar os textos e acreditou encontrar neles o fundamento para sua doutrina, um pouco à maneira dos cabalistas, que no texto sagrado encontram razões para o que procuram.

Vejamos, antes de mais nada, sua visão do outro mundo, sua visão da imortalidade pessoal, na qual acreditou, e veremos que toda essa parte se baseia no livre-arbítrio. Na *Divina comédia*, de Dante — essa obra literariamente tão bela —, o livre-arbítrio cessa no momento da morte. Os mortos são condenados por um tribunal e merecem o céu ou o inferno. Na obra de Swedenborg, porém, nada disso ocorre. De acordo com ela, quando um homem morre ele não se dá conta de que morreu, já que tudo que o cerca continua igual. Está em sua casa, é visitado pelos amigos, percorre as ruas de sua cidade, não tem a sensação de ter morrido; mas começa a perceber uma coisa. Começa a perceber uma coisa que no começo o alegra e depois o preocupa: tudo, no outro mundo, é mais intenso que neste.

Sempre imaginamos o outro mundo de maneira nebulosa, mas Swedenborg nos diz que é exatamente o oposto, que as sensações são muito mais intensas no outro mundo. Por exemplo, há mais cores. E se pensarmos que no céu de Swedenborg os anjos, estejam eles na atitude em que estiverem, têm sempre o rosto voltado para o Senhor, poderemos pensar também numa espécie de quarta dimensão. Em todo caso, Swedenborg nos repete que o outro mundo é muito mais intenso que este. Há mais cores, mais formas. Tudo é mais concreto, tudo é mais tangível do que neste mundo. Tanto assim — diz ele — que este mundo, se comparado ao mundo que vi em minhas incontáveis andanças pelos céus e infernos, é uma espécie de sombra. É como se vivêssemos na sombra.

Aqui relembro uma frase de Santo Agostinho. Na *Civitas Dei*, Santo Agostinho diz que sem dúvida o gozo sensual era mais forte no paraíso do que aqui, porque não faz sentido imaginar que a queda tenha melhorado alguma coisa. E Swedenborg afirma a mesma coisa. Fala dos gozos carnais nos céus e infernos do outro mundo e diz que são muito mais intensos que os daqui.

O que acontece quando um homem morre? No começo ele não se dá conta de que morreu. Continua com suas ocupações habituais, é visitado pelos amigos, conversa com eles. Depois, pouco a pouco, os homens vêm, assustados, que tudo é mais intenso, que há mais cores. O homem pensa: *Vivi minha vida inteira na sombra e agora vivo na luz*. E isso talvez o alegre por um momento.

Depois é abordado por desconhecidos, que conversam com ele. E esses desconhecidos são anjos e demônios. Swedenborg diz que os anjos não foram

criados por Deus, que os demônios não foram criados por Deus. Os anjos são homens que ascenderam para o estado angelical; os demônios são homens que desceram para o estado demoníaco. De modo que toda a população dos céus e dos infernos é composta por homens, e esses homens agora são anjos e agora são demônios.

Pois bem, o morto é abordado pelos anjos. Deus não condena ninguém ao inferno. Deus quer que todos os homens se salvem.

Mas ao mesmo tempo Deus concedeu o livre-arbítrio ao homem, o terrível privilégio de condenar-se ao inferno ou de merecer o céu. Ou seja, Swedenborg mantém a doutrina do livre-arbítrio — que a doutrina ortodoxa suspende depois da morte — até depois da morte. Então há uma região intermediária, que é a região dos espíritos. Nessa região estão os homens, estão as almas das pessoas que morreram, e elas conversam com anjos e com demônios.

Então chega o momento que pode durar uma semana, pode durar um mês, pode durar muitos anos; não sabemos quanto tempo ele pode durar. Nesse momento o homem resolve ser um demônio, ou vir a ser um demônio ou um anjo. Num dos casos merece o inferno. Essa região é uma região de vales e também de fendas. Essas fendas podem ser inferiores, que se comunicam com os infernos, ou superiores, que se comunicam com os céus. E o homem procura, conversa e opta pela companhia daqueles de quem gosta. Se tem temperamento demoníaco, prefere a companhia dos demônios. Se tem temperamento angelical, a companhia dos anjos. Se vocês quiserem uma exposição sobre tudo isso, certamente muito mais eloquente que a minha, poderão encontrá-la no terceiro ato de *Man and Superman*, de Bernard Shaw.

É curioso que Shaw nunca mencione Swedenborg. Parece-me que chegou a fazê-lo por intermédio de Blake, ou por intermédio de sua própria doutrina. Porque no sistema de John Tanner menciona-se a doutrina de Swedenborg, porém sem identificá-lo. Suponho que não foi um ato de desonestidade de Shaw, mas que ele acreditava sinceramente naquilo. Suponho que Shaw chegou às mesmas conclusões devido a William Blake, que ensaia a doutrina da salvação prevista por Swedenborg.

Muito bem. O homem conversa com anjos, o homem conversa com demônios, e alguns o atraem mais que outros; isso, em decorrência de seu temperamento. Aqueles que se condenam ao inferno — visto que Deus não condena ninguém — sentem-se atraídos pelos demônios. Agora, o que vêm a ser os infernos? Os infernos, segundo Swedenborg, têm vários aspectos. O aspecto que teriam para nós ou para os anjos. São regiões pantanosas, regiões em que há cidades que

parecem destruídas por incêndios; só que lá os réprobos se sentem felizes. Sentem-se felizes à sua maneira, ou seja, estão repletos de ódio e não há um monarca nesse reino; estão continuamente conspirando uns contra os outros. É um mundo de baixa política, de conspiração. O inferno é isso.

Depois temos o céu, que é o oposto, o que corresponde simetricamente ao inferno. Segundo Swedenborg — e essa é a parte mais difícil de sua doutrina — haveria um equilíbrio entre as forças infernais e as forças angelicais, necessário para que o mundo se mantenha. Nesse equilíbrio é sempre Deus quem manda. Deus permite que os espíritos infernais estejam no inferno porque eles só ficam felizes no inferno.

E Swedenborg nos conta o caso de um espírito demoníaco que sobe ao céu, aspira a fragrância do céu, ouve as conversas do céu, e acha tudo horrível. A fragrância lhe parece fétida, a luz lhe parece negra. Então volta para o inferno porque só no inferno ele é feliz. O céu é o mundo dos anjos. E Swedenborg acrescenta que o inferno inteiro tem a forma de um demônio, e o céu a forma geral de um anjo. O céu é formado por sociedades de anjos e é onde está Deus. E Deus é representado pelo sol.

De modo que o sol corresponde a Deus e os piores infernos são os infernos ocidentais e os do norte. Em compensação, a leste e ao sul os infernos são mais amenos. Ninguém está condenado a eles. Cada um vai atrás da sociedade que almeja, procura os companheiros que o agradam, e os procura de acordo com o apetite que dominou sua vida.

Os que chegam ao céu têm uma noção equivocada. Imaginam que no céu passarão o tempo inteiro rezando; e têm permissão para rezar, mas ao cabo de alguns dias ou semanas se cansam: dão-se conta de que aquilo não é o céu. Depois tratam de adular Deus, de louvá-lo. Deus não gosta de ser adulado. Além disso, aquelas pessoas se cansam de adular Deus. Depois imaginam que podem ser felizes conversando com seus entes queridos, e depois de algum tempo compreendem que os entes queridos e os heróis ilustres podem ser tão tediosos na outra vida quanto nesta. Cansam-se daquilo e é então que entram na verdadeira obra do céu. E aqui me vem à lembrança um verso de Tennyson que diz que a alma não deseja assentos dourados; simplesmente, deseja que lhe deem o dom de prosseguir e de não cessar.

Ou seja, o céu de Swedenborg é um céu de amor e, sobretudo, um céu de trabalho, um céu altruísta. Cada um dos anjos trabalha para os outros; todos trabalham para os demais. Não se trata de um céu passivo. Tampouco se trata de uma recompensa. Se a pessoa tem temperamento angelical, tem aquele céu e

está satisfeita nele. Mas há outra diferença muito importante no céu de Swedenborg: trata-se de um céu eminentemente intelectual.

Swedenborg narra a história, patética, de um homem que no decorrer da vida se propôs ir para o céu; então renunciou a todos os prazeres sensuais. Retirou-se para a tebaida. Dessa forma, absteve-se de tudo. Rezou, pediu o céu. Ou seja, foi se empobrecendo. E quando morre, o que acontece? Quando morre chega ao céu, e no céu ninguém sabe o que fazer com ele. Dedica-se a acompanhar as conversas dos anjos, mas não as compreende. Dedica-se a aprender as artes. Dedica-se a escutar tudo. Dedica-se a aprender tudo e não consegue, porque se empobreceu. É, simplesmente, um homem justo e mentalmente pobre. E então lhe concedem como um dom a capacidade de projetar uma imagem: o deserto. No deserto, rezava como rezava na terra, mas sem se desprender do céu, porque sabe que se tornou indigno do céu em decorrência de sua penitência, por ter empobrecido sua vida, por ter se privado dos gozos e dos prazeres da vida, o que tampouco está certo.

Essa é uma inovação de Swedenborg. Porque sempre se acreditou que a salvação é de caráter ético. Entende-se que, se um homem é justo, se salva. "O reino dos céus é dos pobres de espírito" etc. É o que Jesus comunica. Mas Swedenborg vai mais longe. Diz que isso não basta, que um homem precisa salvar-se também intelectualmente. Ele imagina o céu como sendo sobretudo uma série de conversas teológicas entre os anjos. E se um homem não é capaz de acompanhar essas conversas, é indigno do céu. Assim, deve viver sozinho. E depois virá William Blake, que adiciona uma terceira salvação. Ele diz que podemos, que temos de nos salvar também por meio da arte. Blake explica que Cristo também foi um artista, já que não pregava por meio de palavras, mas de parábolas. E as parábolas são, é claro, expressões estéticas. Ou seja, a salvação se daria por meio da inteligência, da ética e do exercício da arte.

E aqui evocamos algumas das frases em que Blake moderou, de certa maneira, as longas sentenças de Swedenborg; por exemplo quando afirma: "O tolo não entrará no céu, por mais santo que seja". Ou: "É preciso descartar a santidade; é preciso investir-se de inteligência".

De modo que temos esses três mundos. Temos o mundo do espírito e em seguida, depois de algum tempo, um homem terá merecido o céu, um homem terá merecido o inferno. O inferno na verdade é governado por Deus, que tem necessidade desse equilíbrio. Satanás é o nome de uma região, simplesmente. O demônio é simplesmente um personagem cambiante, já que todo o mundo do

inferno é um mundo de conspirações, de pessoas que se odeiam, que se associam para atacar outra.

Depois Swedenborg conversa com diferentes pessoas no paraíso, com diferentes pessoas nos infernos. Tem permissão para fazer tudo isso, para adquirir condições de fundar a nova Igreja. E o que faz Swedenborg? Não prega; publica livros, anonimamente, escritos num latim sóbrio e árido. E difunde esses livros. Assim se passam os últimos trinta anos da vida de Swedenborg. Ele vive em Londres. Leva uma vida muito simples. Alimenta-se de leite, pão, legumes. Às vezes chega um amigo da Suécia e então ele tira alguns dias de férias.

Quando foi à Inglaterra, quis conhecer Newton porque estava muito interessado na nova astronomia, na lei da gravidade. Mas nunca chegou a conhecê-lo. Interessou-se muito pela poesia inglesa. Em seus escritos menciona Shakespeare, Milton e outros. Elogia-os por sua imaginação; ou seja, o homem tinha senso estético. Sabemos que quando percorria os países — porque viajou pela Suécia, Inglaterra, Alemanha, Áustria, Itália — visitava as fábricas, os bairros pobres. Gostava muito de música. Era um cavalheiro daquela época. Chegou a ser um homem rico. Os empregados viviam no andar térreo de sua casa, em Londres (a casa foi demolida há pouco tempo), e o viam conversando com os anjos ou discutindo com os demônios. No diálogo, nunca pretendeu impor suas ideias. É evidente que não permitia que zombassem de suas visões; mas tampouco queria impô-las: antes, procurava desviar a conversa desses tópicos.

Existe uma diferença essencial entre Swedenborg e os outros místicos. No caso de San Juan de la Cruz, temos descrições muito vívidas do êxtase. Temos o êxtase referido em termos de experiências eróticas ou com metáforas de vinho. Por exemplo, um homem que se encontra com Deus, e Deus é igual a ele mesmo. Há um sistema de metáforas. Em compensação, na obra de Swedenborg não há nada disso. É a obra de um viajante que percorreu terras desconhecidas e que as descreve tranquila e minuciosamente.

Por isso sua leitura não é exatamente divertida. É assombrosa e progressivamente divertida. Li os quatro volumes de Swedenborg que foram traduzidos para o inglês e publicados pela Everyman's Library. Disseram-me que existe uma tradução espanhola, uma seleção, publicada pela Editora Nacional. Vi algumas notas taquigráficas sobre ele, sobre toda aquela esplêndida conferência dada por Emerson. Emerson deu uma série de conferências sobre homens significativos. Incluiu: "Napoleão ou o homem do mundo; Montaigne ou o cético; Shakespeare ou o poeta; Goethe ou o homem de letras; Swedenborg

ou o místico". Essa foi a primeira introdução à obra de Swedenborg que li. Essa conferência de Emerson, que é memorável, não está, afinal, inteiramente de acordo com Swedenborg. Havia uma coisa que lhe causava repugnância: talvez o fato de Swedenborg ser tão minucioso, tão dogmático. Porque Swedenborg insiste várias vezes sobre os fatos. Repete a mesma ideia. Não vai atrás de analogias. É um viajante que percorreu um país muito estranho. Que percorreu os numerosos infernos e céus, e que os descreve.

Agora vamos ver outro tema de Swedenborg: a doutrina das correspondências. Tenho para mim que ele idealizou essas correspondências para encontrar suas doutrinas na Bíblia. Ele diz que cada palavra da Bíblia tem pelo menos dois sentidos. Dante achava que cada trecho tinha quatro sentidos.

Tudo deve ser lido e interpretado. Por exemplo, quando se fala da luz, a luz para ele é uma metáfora, símbolo evidente da verdade. O cavalo simboliza a inteligência, visto que o cavalo nos transporta de um lugar para outro. Ele tem todo um sistema de correspondências. Nisso se parece muito com os cabalistas.

Depois disso, chegou à concepção de que tudo no mundo se baseia em correspondências. A criação é uma escrita secreta, uma criptografia que devemos interpretar. De que todas as coisas na verdade são palavras, exceto as coisas que não conseguimos entender e que para nós têm sentido literal.

Lembro-me daquela frase terrível de Carlyle, que leu, não sem proveito, Swedenborg, e que diz: "A história universal é uma escrita que precisamos ler e escrever continuamente". E é verdade: presenciamos continuamente a história universal e, nela, somos atores. E também somos letras, também somos símbolos: "Um texto divino no qual nos escrevem". Tenho em casa um dicionário de correspondências. Podemos procurar qualquer palavra da Bíblia e ver qual é o sentido espiritual que Swedenborg lhe atribuiu.

Ele, sem a menor dúvida, acreditou sobretudo na salvação pelas obras. Na salvação pelas obras não somente do espírito, mas também da mente. Na salvação pela inteligência. O céu, para ele, é antes de mais nada um céu de longas considerações teológicas. Os anjos, sobretudo, conversam. Mas além disso o céu está cheio de amor. Admite-se o casamento no céu. Admite-se tudo o que há de sensual neste mundo. Ele não quer negar nem empobrecer nada.

Hoje em dia existe uma igreja swedenborguiana. Parece que em algum lugar dos Estados Unidos há uma catedral de cristal. A igreja tem alguns milhares de discípulos nos Estados Unidos, na Inglaterra (principalmente em Manchester), na Suécia e na Alemanha. Sei que o pai de William e Henry James era swedenborguiano. Encontrei swedenborguianos nos Estados Unidos, onde existe

uma sociedade que continua publicando seus livros e traduzindo-os para o inglês.

É curioso que a obra de Swedenborg, mesmo tendo sido traduzida para muitos idiomas — inclusive para o hindi e para o japonês —, não tenha exercido mais influência. Não se chegou à renovação que ele queria. Sua ideia era fundar uma nova Igreja que fosse para o cristianismo o que a Igreja protestante foi para a Igreja de Roma.

Descria parcialmente das duas. Não obstante, não exerceu a vasta influência que deveria ter exercido. Para mim, tudo isso faz parte do destino escandinavo, no qual parece que todas as coisas aconteceram como num sonho e numa esfera de cristal. Por exemplo, os vikings descobrem a América vários séculos antes de Colombo e não acontece nada. A arte do romance é inventada na Islândia, com a saga, e essa invenção não se propaga. Temos personagens que deveriam ser mundiais — Carlos XII, por exemplo —, mas pensamos em outros conquistadores que realizaram façanhas militares talvez inferiores à de Carlos XII. O pensamento de Swedenborg deveria ter renovado a Igreja em todos os lugares do mundo, mas pertence àquele destino escandinavo que se parece com um sonho.

Sei que na Biblioteca Nacional existe um exemplar de *Do céu, do inferno e de suas maravilhas*. Mas em algumas livrarias teosóficas não se encontram obras de Swedenborg. No entanto, ele é um místico muito mais complexo que os outros, esses outros somente nos disseram que experimentaram o êxtase e procuraram transmitir o êxtase de uma maneira até literária. Swedenborg é o primeiro explorador do outro mundo, o explorador que devemos levar a sério.

No caso de Dante, que também nos oferece uma descrição do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, entendemos que se trata de uma ficção literária. Não podemos acreditar realmente que tudo o que ele relata diz respeito a uma vivência pessoal. Aliás, lá está o verso, que o compromete: ele não pode ter experimentado o verso.

No caso de Swedenborg temos uma extensa obra. Temos livros como *A religião cristã na Providência Divina*, e principalmente esse livro, que recomendo a todos vocês, sobre o céu e o inferno. O livro foi traduzido para o latim, o inglês, o alemão, o francês e acho que também para o espanhol. Nele, a doutrina está exposta com uma grande lucidez. É absurdo pensar que ela foi escrita por um louco. Um louco não teria podido escrever com aquela clareza. Além disso, a vida de Swedenborg mudou, no sentido de que ele abandonou

todos os seus livros científicos. Pensou que os estudos científicos haviam sido uma preparação divina para encarar as outras obras.

Dedicou-se a visitar os céus e os infernos, a conversar com os anjos e com Jesus, e em seguida a relatar-nos tudo isso numa prosa serena, numa prosa lúcida, antes de mais nada, sem metáforas nem exageros. Há muitas historinhas pessoais memoráveis, como a que contei a vocês, do homem que quer merecer o céu mas só consegue merecer o deserto porque empobreceu sua vida. Swedenborg nos convida a todos a nos salvar mediante uma vida mais rica. A nos salvar mediante a justiça, mediante a virtude e também mediante a inteligência.

Depois virá Blake, dizendo que para salvar-se o homem também precisa ser um artista. Ou seja, uma tripla salvação: temos de nos salvar pela bondade, pela justiça, pela inteligência abstrata, e em seguida pelo exercício da arte.

9 de junho de 1978

o conto policial

Há um livro intitulado *O florescimento da Nova Inglaterra*, de Van Wyck Brooks. Esse livro trata de um fato extraordinário, que só a astrologia pode explicar: o florescimento de homens-gênios num breve trecho dos Estados Unidos durante a primeira metade do século XIX. Prefiro, evidentemente, essa *New England* que tem tanto de *Old England*. Seria fácil fazer uma lista infinita de nomes. Poderíamos citar Emily Dickinson, Herman Melville, Thoreau, Emerson, William James e, obviamente, Edgar Allan Poe, que nasceu em Boston, acho que em 1809. As datas não são, como se sabe, o meu forte. Falar do relato policial é falar de Edgar Allan Poe, que inventou o gênero; mas antes de falar do gênero convém discutir um pequeno problema prévio: os gêneros literários existem ou não existem?

É sabido que Croce, nas páginas de sua *Estética* — sua formidável *Estética* —, diz: "Afirmar que um livro é um romance, uma alegoria ou um tratado de estética equivale, mais ou menos, a dizer que sua capa é amarela e que podemos encontrá-lo na terceira estante à esquerda". Ou seja, negam-se os gêneros e afirmam-se os indivíduos. A isso deveríamos acrescentar que, evidentemente, embora todos os indivíduos sejam reais, precisá-los é generalizá-los. É claro que essa minha afirmação é uma generalização e não deve ser tolerada.

Pensar é generalizar, e temos necessidade desses arquétipos platônicos para poder afirmar alguma coisa. Então, por que não afirmar que existem gêneros literários? Eu adicionaria uma observação pessoal: os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo como os textos são lidos. O fato estético requer a conjunção do leitor e do texto e só existe a partir do momento em que ela ocorre. É absurdo supor que um volume seja muito mais que um volume. Ele começa a existir quando um leitor o abre. Nesse momento

passa a existir o fenômeno estético, que pode ser parecido com o momento em que o livro foi engendrado.

Existe um tipo de leitor atual, o leitor de histórias policiais. Esse leitor, que existe em todos os países do mundo, aos milhões, foi engendrado por Edgar Allan Poe. Vamos supor que esse leitor não exista, ou suponhamos algo que talvez seja mais interessante; suponhamos que se trate de uma pessoa muito distante de nós. Quem sabe um persa, um malaio, um caipira, uma criança, uma pessoa a quem se diga que o *Quixote* é um romance policial; vamos supor que esse personagem hipotético já leu romances policiais e que comece a ler o *Quixote*. E aí, o que lê?

"Num lugar da Mancha de cujo nome não quero lembrar-me, vivia há não muito tempo um fidalgo…" A essa altura o leitor já está muito desconfiado, porque o leitor de romances policiais é um leitor que lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial.

Por exemplo, ele lê: "Num lugar da Mancha…", e na mesma hora imagina que aquilo não aconteceu na Mancha. Depois: "… de cujo nome não quero lembrar-me…": por que Cervantes não queria lembrar-se do lugar? Sem dúvida porque Cervantes era o assassino, o culpado. Depois: "há não muito tempo…": é possível que o futuro nos reserve fatos mais aterrorizantes do que o que venha a acontecer agora.

O romance policial criou um tipo especial de leitor. Isso costuma ser esquecido quando se avalia a obra de Poe; porque, se Poe criou o relato policial, criou depois o tipo de leitor das histórias policiais. Para entender o relato policial é preciso que tenhamos em conta o contexto geral da vida de Poe. Penso que Poe foi um extraordinário poeta romântico e que foi mais extraordinário no conjunto de sua obra, em nossa memória de sua obra, que numa das páginas de sua obra. É mais extraordinário em prosa do que em verso. O que temos no verso de Poe? Temos aquilo que justificou o que Emerson disse dele: chamou-o de *the jingleman*, o homem do retintim, o homem do barulhinho irritante. Temos um Tennyson muito menor, embora encontremos linhas memoráveis. Poe foi um projetor de múltiplas sombras. Quantas coisas surgem de Poe?

Poderíamos afirmar que há dois homens sem os quais a literatura atual não seria o que é; esses dois homens são americanos e do século passado: Walt Whitman — dele deriva o que denominamos poesia civil, deriva Neruda, derivam tantas coisas, boas ou ruins —; e Edgar Allan Poe, de quem deriva o simbolismo de Baudelaire, que foi discípulo dele e o invocava todas as noites. Derivam dois fatos que parecem muito distantes e que contudo não o são; são

fatos afins. Derivam a ideia da literatura como um fato intelectual e o relato policial. O primeiro desses fatos — considerar a literatura uma operação da mente, e não do espírito — é muito importante. O outro é mínimo, apesar de ter inspirado grandes escritores (pensamos em Stevenson, Dickens, Chesterton — o melhor herdeiro de Poe). Essa literatura pode parecer subalterna e de fato está declinando; atualmente foi superada ou substituída pela ficção científica, que também tem em Poe um de seus possíveis progenitores.

Voltemos ao início, à ideia de que a poesia é uma criação da mente. Isso se opõe a toda a tradição anterior, na qual a poesia era uma operação do espírito. Temos o fato extraordinário da Bíblia, uma série de textos de diferentes autores, de diversas épocas, de temas muito variados, mas todos atribuídos a um personagem invisível: o Espírito Santo. Supõe-se que o Espírito Santo, a divindade ou uma inteligência infinita dite diferentes obras a diferentes amanuenses, em diferentes países e em diferentes épocas. Essas obras são, por exemplo, o diálogo metafísico, o Livro de Jó, a história, o Livro dos Reis, a teogonia, o Gênesis, e em seguida as revelações dos profetas. Todas essas obras são diferentes e nós as lemos como se uma única pessoa as tivesse escrito.

Talvez, se formos panteístas, não seja o caso de levar muito a sério o fato de agora sermos indivíduos diferentes: somos diversos órgãos da divindade ininterrupta. Ou seja, o Espírito Santo escreveu todos os livros e também lê todos os livros, já que está, em diferentes graus, em cada um de nós.

Pois bem: Poe foi um homem que levou uma vida infeliz, como se sabe. Morreu aos quarenta anos, estava dominado pelo álcool, entregue à melancolia e à neurose. Não temos por que entrar nos detalhes de sua neurose; basta sabermos que Poe foi um homem muito desditoso e que se moveu predestinado à desgraça. Para livrar-se dela deu para brilhar e, talvez, para exagerar suas qualidades intelectuais. Poe se considerava um grande poeta romântico, um genial poeta romântico, principalmente quando não escrevia em versos, principalmente quando escrevia em prosa, por exemplo quando escreveu o relato de *Arhur Gordon Pym*. Temos o primeiro nome saxônico: *Arthur*, Edgar; o segundo, escocês: *Gordon*, Allan; e em seguida *Pym*, Poe, que são equivalentes. Ele via a si mesmo como um intelectual e Pym se gabava de ser um homem capaz de tudo julgar e tudo pensar. Escrevera aquele poema famoso que todos nós conhecemos, que talvez conheçamos demais porque não é um de seus bons poemas: "O corvo". Pouco depois fez uma conferência em Boston, na qual explicou como havia chegado àquele tema.

Começou por considerar as virtudes do estribilho e em seguida pensou na fonética do inglês. Pensou que as duas letras mais memoráveis e eficazes do idioma inglês eram o "o" e o "r"; então encontrou imediatamente a expressão *never more*, nunca mais. No início, Poe só tinha isso. Depois surgiu outro problema: precisava justificar a reconstrução dessa palavra, já que é muito raro um ser humano repetir regularmente *never more* no fim de cada estrofe. Então pensou que nada o obrigava a ser racional, e isso o levou a conceber a ideia de um pássaro falante. Pensou num papagaio, mas o papagaio é indigno da dignidade da poesia; então pensou num corvo. Quer dizer, ocorre que naquele momento estava lendo o romance de Charles Dickens *Barnaby Rudge*, no qual há um corvo. De modo que agora tinha um corvo chamado *Never more* que repete seu nome o tempo todo. No início, Poe só tinha isso.

Depois pensou: qual é o fato mais triste, mais melancólico que se possa registrar? Esse fato tem de ser a morte de uma bela mulher. Quem é a melhor pessoa para lamentar esse fato? Claro, o amante dessa mulher. Então pensou no amante que acaba de perder a namorada, que se chama Leonore para rimar com *never more*. Onde situar o amante? Então pensou: o corvo é negro, como fazer para destacar seu negror? É preciso contrastá-lo com alguma coisa branca; daí a brancura de um busto… e esse busto, de quem poderia ser? É o busto de Palas Athena; e onde ele poderia estar? Numa biblioteca. Agora, diz Poe, a unidade de seu poema precisava de um recinto fechado.

Então situou o busto de Minerva numa biblioteca; é lá que está o amante, sozinho, cercado por seus livros e lamentando a morte de sua amada *so lovesick more*; nisso entra o corvo. Por que o corvo entra? Bom, a biblioteca é um lugar tranquilo e é preciso contrastá-lo com uma coisa inquieta: ele imagina uma tempestade, imagina a noite tempestuosa que faz o corvo penetrar na casa.

O homem lhe pergunta quem é, e o corvo responde *Never more*, e em seguida o homem, para atormentar-se de maneira masoquista, lhe faz perguntas para que em todas elas ele responda: *never more*, *never more*, *never more*, nunca mais, e vai em frente com suas perguntas. No fim, diz ao corvo o que pode ser entendido como a primeira metáfora existente no poema: *arranquei seu bico de meu coração e sua forma de minha porta*; e o corvo (que agora é simplesmente o emblema da memória, da memória desgraçadamente imortal), o corvo lhe responde: *never more*. Ele sabe que está condenado a passar o resto de sua vida, de sua vida fantástica, conversando com o corvo, com o corvo que sempre lhe dirá nunca mais, e que lhe fará perguntas cuja resposta já conhece. Ou seja, Poe

quer fazer-nos acreditar que escreveu o poema de maneira intelectual; mas basta examinar seu argumento mais de perto para comprovar que ele é falacioso.

Poe poderia ter obtido a noção do ser irracional usando não um corvo, mas um idiota, um bêbado; nesse caso já teríamos um poema completamente diferente e menos explicável. Creio que Poe tinha aquele orgulho da inteligência, ele se projetou num personagem, escolheu um personagem distante — que todos conhecemos e que, indubitavelmente, é nosso amigo embora não se esforce para ser nosso amigo: é um cavalheiro, Auguste Dupin, o primeiro *detetive* da história da literatura. É um cavalheiro francês, um aristocrata francês muito pobre, que vive num bairro afastado de Paris na companhia de um amigo.

Aqui temos outra tradição do conto policial: um mistério desvendado por obra da inteligência, por uma operação intelectual. Esse fato é executado por um homem muito inteligente chamado Dupin, que depois se chamará Sherlock Holmes, que mais tarde se chamará Padre Brown, que terá outros nomes, outros nomes famosos, sem dúvida. O primeiro de todos eles, o modelo, poderíamos dizer o arquétipo, é o cavalheiro Charles Auguste Dupin, que vive com um amigo e ele é o amigo que conta a história. Isso também faz parte da tradição, e foi adotado muito tempo depois da morte de Poe pelo escritor irlandês Conan Doyle. Conan Doyle retoma esse tema, um tema atraente em si, da amizade entre duas pessoas diferentes, que vem a ser, de certa maneira, o tema da amizade entre dom Quixote e Sancho, com a particularidade de que eles nunca chegam a uma amizade perfeita. Depois será também o tema de *Kim*, a amizade entre o rapazinho mais moço e o sacerdote hindu, o tema de *Don Segundo Sombra*: o tema do tropeiro e do rapaz. O tema que se multiplica na literatura argentina: o tema da amizade, presente em tantos livros de Gutiérrez.

Conan Doyle imagina um personagem bastante tolo, com uma inteligência um pouco inferior à do leitor, a quem dá o nome de dr. Watson; o outro personagem é um pouco engraçado e também um pouco venerável: Sherlock Holmes. Faz as proezas intelectuais de Sherlock Holmes serem contadas por seu amigo Watson, que nunca deixa de maravilhar-se e que sempre se guia pelas aparências, que se deixa dominar por Sherlock Holmes, por quem gosta de deixar-se dominar.

Tudo isso já está naquela primeira narrativa policial escrita por Poe, sem saber que inaugurava um gênero, chamada "The Murders in the Rue Morgue" (Os crimes da rua Morgue). Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, se vocês

quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; das duas coisas, claro, mas principalmente da inteligência.

Ele poderia ter situado seus crimes e seus detetives em Nova York, mas nesse caso o leitor talvez ficasse se perguntando se as coisas haviam se passado realmente assim, se a polícia de Nova York é assim ou assado. Ficava mais cômodo, e a imaginação de Poe ficava mais à vontade, fazer tudo aquilo suceder em Paris, num bairro deserto da região de Saint-Germain. Por isso o primeiro detetive da ficção é um estrangeiro, o primeiro detetive registrado pela literatura é um francês. Por que um francês? Porque a pessoa que escreve a obra é um americano e precisa de um personagem distante. Para que os personagens fiquem mais estranhos, faz com que vivam de maneira diferente daquela como os homens costumam viver. Quando amanhece, eles correm as cortinas e acendem as velas, e ao anoitecer saem caminhando pelas ruas desertas de Paris em busca daquele infinito azul, diz Poe, que só acontece numa grande cidade adormecida; sentir ao mesmo tempo o multitudinário e a solidão, eis o que estimula o pensamento.

Imagino os dois amigos percorrendo as ruas desertas de Paris à noite — e falando sobre o quê? Falando de filosofia, sobre temas intelectuais. Em seguida temos o crime, aquele crime é o primeiro crime da literatura fantástica: o assassinato de duas mulheres. Eu diria os crimes da rue Morgue, crimes é mais forte que assassinato. Trata-se disto: duas mulheres assassinadas num aposento que parece inacessível. Aqui Poe inaugura o mistério do aposento fechado à chave. Uma das mulheres foi estrangulada, a outra degolada com uma navalha. Há muito dinheiro, 40 mil francos, esparramado pelo chão; tudo está esparramado, tudo aponta para a loucura. Ou seja, temos um início brutal, terrível mesmo, e em seguida, no fim, surge a solução.

Mas essa solução não é uma solução para nós, porque todos nós já conhecíamos o argumento antes de ler o conto de Poe. Isso, sem dúvida, lhe tira muita força. (É o que acontece com o caso análogo de *Dr. Jekyll e mr. Hyde*: sabemos que os dois são a mesma pessoa, mas isso só os leitores de Stevenson — outro discípulo de Poe — podem saber. Quando ele menciona o estranho caso do dr. Jekyll e de mr. Hyde, propõe-se desde o início uma dualidade de pessoas.) Quem poderia pensar, além disso, que o assassino acabaria sendo um orangotango, um macaco?

Chega-se à resposta graças a um artifício: o testemunho daqueles que entraram no aposento antes da descoberta do crime. Todos eles reconheceram uma voz rouca, que é a voz de um francês, reconheceram algumas palavras, uma voz em que não há sílabas, reconheceram uma voz estrangeira. O espanhol acha

que se trata de um alemão, o alemão de um holandês, o holandês de um italiano etc. aquela voz é a voz inumana do macaco, e depois se descobre o crime; descobre-se, mas já sabemos qual é a solução.

Por isso podemos pensar mal de Poe, podemos pensar que seus argumentos são tão tênues que parecem transparentes. Talvez sejam para nós, que já os conhecemos, mas não para os primeiros leitores de narrativas policiais; esses não estavam treinados como nós, não eram uma invenção de Poe, como nós somos. Nós, ao ler um romance policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe. As pessoas que leram aquele conto ficaram maravilhadas, e depois vieram os outros.

Poe deixou cinco exemplos, um se chama "Tu és o homem": o mais fraco de todos, mas que depois foi imitado por Israel Zangwill em *The Big Bow Murder*, que imita o crime cometido num quarto fechado. Ali temos um personagem, o assassino, que depois foi imitado em *O mistério do quarto amarelo*, de Gaston Leroux: o fato de que o detetive acaba sendo o assassino. Depois há outro conto que se tornou exemplar, "A carta roubada", e outro ainda, "O escaravelho de ouro". Em "A carta roubada", o argumento é muito simples. É sobre uma carta que foi roubada por um político, a polícia sabe que o político está com ela. Faz com que ele seja assaltado duas vezes na rua. Depois examinam a casa dele; para que nada escape, toda a casa foi dividida e subdividida; a polícia dispõe de microscópios, de lupas. Pega cada livro da biblioteca, verifica se ele foi encadernado, procuram-se rastros de pó no ladrilho. Aí chega Dupin. Ele diz que a polícia está enganada, que está imaginando o que uma criança imaginaria, ou seja, que há alguma coisa escondida num esconderijo; mas a verdade não é essa. Dupin vai visitar o político, que é amigo dele, e vê sobre a mesa, à vista de todos, um envelope solto. Dá-se conta de que aquela é a carta que todo mundo estava procurando. É a ideia de esconder alguma coisa de forma visível, de fazer com que alguma coisa seja tão completamente visível que ninguém a encontre. Além disso, no início de cada conto, para que percebamos como Poe via o conto policial de uma perspectiva intelectual, há especulações sobre a análise, há uma discussão sobre o xadrez, afirma-se que o uíste é superior ou que o jogo de damas é superior.

Poe deixa esses cinco contos, depois temos o outro: "O mistério de Marie Roget", que é o mais estranho de todos e o de leitura menos interessante. Trata-se de um crime cometido em Nova York: uma jovem, Mary Roget, foi assassinada, era florista, parece-me. Poe simplesmente recolhe a notícia dos jornais. Faz o crime transcorrer em Paris e faz a jovem chamar-se Marie Roget,

e depois sugere a maneira como o crime poderia ter sido cometido. Efetivamente, anos depois se descobriu o assassino e o que Poe escrevera se confirmou.

Temos, pois, o relato policial como um gênero intelectual. Como um gênero baseado em algo totalmente fictício; o fato é que um crime é descoberto graças ao raciocínio abstrato e não graças a delações ou a descuidos dos criminosos. Poe sabia que o que estava fazendo não era realista, por isso situa a ação em Paris; e o raciocinador era um aristocrata, não a polícia; por isso a polícia é ridicularizada. Ou seja, Poe criara um gênio do intelecto. O que acontece depois da morte de Poe? Ele morre, se não me engano, em 1849; Walt Whitman, seu outro grande contemporâneo, escreveu uma nota necrológica sobre ele, dizendo que "Poe era um intérprete que só sabia tocar as notas graves do piano, que não representava a democracia americana", coisa que Poe nunca pretendera ser. Whitman foi injusto com ele, e Emerson também foi.

Há críticos, hoje, que o subestimam. Mas eu acredito que Poe, se tomado em conjunto, tem a obra de um gênio, embora seus contos, exceto o relato de *Arthur Gordon Pym*, tenham defeitos. Não obstante, todos eles constroem um personagem, um personagem que vive para além dos personagens criados por ele, que vive para além de Charles Auguste Dupin, dos crimes, para além dos mistérios que já não nos assustam.

Na Inglaterra, onde esse gênero é visto do ponto de vista psicológico, temos os melhores romances policiais já escritos: os de Wilkie Collins, *A dama de branco* e *A pedra lunar*. Depois temos Chesterton, o grande herdeiro de Poe. Chesterton afirmou que ninguém nunca havia escrito contos policiais melhores que os de Poe, mas Chesterton — tenho a impressão — é superior a Poe. Poe escreveu contos puramente fantásticos. Por exemplo "A máscara da morte rubra", digamos "O barril de amontillado", que são puramente fantásticos. Além desses, os contos de raciocínio, como esses cinco contos policiais. Mas Chesterton fez uma coisa diferente, escreveu contos que são, ao mesmo tempo, contos fantásticos e que têm, afinal, uma solução policial. Vou relatar um deles, "O homem invisível", publicado em 1905 ou 1908.

O argumento, em poucas palavras, vem a ser o seguinte: trata-se de um fabricante de bonecos mecanizados — cozinheiros, porteiros, criadas e mecânicos — que vive num prédio de apartamentos, no alto de uma colina nevada de Londres. Ele recebe ameaças segundo as quais vai morrer — é uma obra muito pequena, isso é muito importante para o conto. Vive sozinho com seus empregados mecânicos, fato que já tem algo de horrível. Um homem que

vive sozinho, rodeado de máquinas que arremedam vagamente as formas de homens. Por fim, recebe uma carta na qual lhe dizem que vai morrer naquela tarde. Chama seus amigos, os amigos saem em busca da polícia e o deixam sozinho entre seus bonecos, mas antes pedem ao porteiro que preste atenção se alguém entra na casa. Fazem o mesmo pedido ao *policeman* e ao vendedor de castanhas assadas. Os três prometem tomar conta do assunto. Quando os amigos voltam com a polícia, percebem que há pegadas na neve. As que se aproximam do prédio são tênues, as que se afastam estão mais calcadas, como se alguém levasse alguma coisa pesada. Entram na casa e verificam que o fabricante de bonecos desapareceu. Depois percebem que há cinzas na lareira. Aqui surge o que há de mais forte no conto, a suspeita de que o homem foi devorado por seus bonecos mecânicos. É isso o que mais nos impressiona. Impressiona-nos mais que o desfecho. O assassino entrou na casa, foi visto pelo vendedor de castanhas, pelo guarda e pelo porteiro, mas ninguém o viu porque o assassino é o carteiro, que passa todas as tardes no mesmo horário. Ele matou sua vítima e a enfiou na sacola da correspondência. Depois queima a correspondência e se afasta. O Padre Brown se encontra com ele, conversa, ouve sua confissão e o absolve, porque nos contos de Chesterton não há prisões nem nada violento.

Atualmente o gênero policial teve um grande declínio nos Estados Unidos. O gênero policial é realista, tem violência, um gênero que também tem violências sexuais. Seja como for, desapareceu. A origem intelectual do relato policial ficou esquecida. Ele se manteve na Inglaterra, onde ainda se escrevem romances muito tranquilos, em que o relato se desenvolve numa aldeia inglesa; ali tudo é intelectual, tudo é tranquilo, não há violência, não há maiores derramamentos de sangue. Fiz algumas experiências no gênero policial, não estou muito orgulhoso do que escrevi. Levei-o para um terreno simbólico, que não sei se combina. Escrevi "A morte e a bússola". Um ou outro texto policial com Bioy Casares, cujos contos são muito superiores aos meus. Os contos de Isidro Parodi, que é um preso que, do cárcere, soluciona os crimes.

O que se poderia dizer, como apologia ao gênero policial? Há uma que é muito evidente e correta: nossa literatura tende ao caótico. Tende ao verso livre porque é mais fácil que o verso regular; na verdade, é muito difícil. Tende a suprimir personagens, argumentos, tudo é muito vago. Nestes nossos tempos, tão caóticos, há uma coisa que, humildemente, manteve as virtudes clássicas: o conto policial. Já que não se entende um conto policial sem início, sem meio e sem fim. Eles foram escritos por escritores secundários, alguns foram escritos por escritores excelentes: Dickens, Stevenson e, principalmente, Wilkie Collins. Eu diria, para

defender o romance policial, que ele não precisa de defesa; lido hoje com certo desdém, está garantindo a ordem numa época de desordem. É um feito que devemos lhe agradecer, e que é meritório.

16 de junho de 1978

o tempo

Nietzsche não gostava que se falasse de Goethe e de Schiller em pé de igualdade. Seria o caso de dizer que é igualmente desrespeitoso falar de espaço e tempo, já que em nosso pensamento podemos prescindir do espaço, mas não do tempo.

Vamos supor que só tivéssemos um sentido, em vez de cinco. Que esse sentido fosse a audição. Nesse caso, desaparece o mundo visual, ou seja, desaparecem o firmamento, os astros… Que carecemos de nosso tato: desaparece o áspero, o liso, o rugoso etc. Se nos faltassem ainda o olfato e o paladar, perderíamos também essas sensações localizadas no palato e no nariz. Ficaria apenas a audição. Nesse caso teríamos um mundo possível que poderia prescindir do espaço. Um mundo de indivíduos. De indivíduos capazes de comunicar-se entre si, podem ser milhares, podem ser milhões, e se comunicam por meio de palavras. Nada nos impede de imaginar uma linguagem tão complexa quanto a nossa, ou mais — e por meio da música. Ou seja, poderíamos ter um mundo em que não houvesse outra coisa senão consciências e música. Alguém poderia objetar que a música necessita de instrumentos. Mas é absurdo supor que a música em si necessita de instrumentos. São necessários instrumentos para a produção de música. Se pensarmos nesta ou naquela partitura, podemos imaginá-la sem instrumentos: sem pianos, sem violinos, sem flautas etc.

Nesse caso teríamos um mundo tão complexo quanto o nosso, composto de consciências individuais e de música. Como disse Schopenhauer, a música não é uma coisa que se acrescente ao mundo; a música já é um mundo. Nesse mundo, contudo, sempre teríamos o tempo. Porque o tempo é a sucessão. Se imagino a mim mesmo, se cada um de vocês imagina a si mesmo num quarto escuro, desaparece o mundo visível, desaparece de seu corpo. Quantas vezes nos

sentimos inconscientes de nosso corpo…! Por exemplo eu, agora, somente neste momento em que toco a mesa com a mão, tenho consciência da mão e da mesa. Mas alguma coisa acontece. Que coisa é essa que acontece? Podem ser percepções, podem ser sensações ou podem ser simplesmente memórias ou imaginações. Mas sempre acontece alguma coisa. E aqui relembro um dos belos versos de Tennyson, um dos primeiros versos que ele escreveu: *Time is flowing in the middle of the night* (O tempo que flui à meia-noite). É uma ideia muito poética, essa de que o mundo inteiro está dormindo, mas enquanto isso o silencioso rio do tempo — essa metáfora é inevitável — flui nos campos, nos porões, no espaço, flui entre os astros.

Ou seja, o tempo é um problema essencial. Quero dizer que não podemos prescindir do tempo. Nossa consciência passa continuamente de um estado a outro, e isto é o tempo: a sucessão. Parece-me que Henri Bergson disse que o tempo era o problema central da metafísica. Se esse problema tivesse sido resolvido, tudo teria sido resolvido. Felizmente, acho que não existe nenhum risco de que ele se resolva; ou seja, continuaremos sempre ansiosos. Sempre poderemos dizer, como Santo Agostinho: "O que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei. Se me perguntarem, ignoro".

Não sei se depois de vinte ou trinta séculos de meditação avançamos grande coisa no problema do tempo. Eu diria que sempre sentimos essa antiga perplexidade, que Heráclito sentiu mortalmente naquele exemplo a que sempre volto: ninguém vai duas vezes ao mesmo rio. Por que ninguém vai duas vezes ao mesmo rio? Em primeiro lugar, porque as águas do rio fluem. Em segundo lugar — eis uma coisa que já nos diz respeito metafisicamente, que nos dá uma espécie de começo de horror sagrado —, porque nós mesmos também somos um rio, também nós somos flutuantes. O problema do tempo é esse. É o problema do fugidio: o tempo passa. Torno a evocar aquele belo verso de Boileau: "O tempo passa no momento em que algo já está longe de mim". Meu presente — ou o que era meu presente — já é o passado. Mas esse tempo que passa, não passa por inteiro. Por exemplo, conversei com vocês na sexta-feira passada. Podemos dizer que somos outros, já que muitas coisas aconteceram com todos nós no curso de uma semana. Mesmo assim, somos os mesmos. Eu sei que estive aqui dissertando, que me dediquei a refletir e a falar neste local, e vocês talvez se lembrem de ter estado comigo na semana passada. Em todo caso, fica na memória. A memória é individual. Nós somos feitos, em boa parte, de nossa memória. Essa memória é feita, em boa parte, de esquecimento.

Temos, portanto, o problema do tempo. Esse problema pode não ter solução, mas podemos examinar as soluções que já foram encontradas. A mais antiga é a de Platão, em seguida a de Plotino e, depois, a de Santo Agostinho. É a que se refere a uma das mais belas invenções do homem. Ocorre-me que se trata de uma invenção humana. É possível que vocês pensem de outro modo, se forem religiosos. Eu digo: essa bela invenção da eternidade. Que é a eternidade? A eternidade não é a soma de todos os nossos ontens. A eternidade é todos os nossos ontens, todos os ontens de todos os seres conscientes. Todo o passado, esse passado que não se sabe quando começou. E também todo o presente. Este momento presente que abarca todas as cidades, todos os mundos, o espaço entre os planetas. E também o futuro. O futuro, que ainda não foi criado, mas que também existe.

Os teólogos acreditam que a eternidade vem a ser um instante no qual se reúnem milagrosamente esses diversos tempos. Podemos usar as palavras de Plotino, que sentiu profundamente o problema do tempo. Plotino diz: há três tempos, e os três são o presente. Um é o presente atual, o momento em que falo. Ou seja, o momento em que falei, porque aquele momento já pertence ao passado. E em seguida temos o outro, que é o presente do passado, que se chama memória. E depois o outro, o presente do futuro, que vem a ser o que nossa esperança ou nosso medo imaginam.

E agora, vamos à solução fornecida primeiramente por Platão, que parece arbitrária mas que mesmo assim não é, como espero provar. Platão disse que o tempo é a imagem móvel da eternidade. Ele começa por eternidade, por um ser eterno, e esse ser eterno almeja projetar-se em outros seres. E não pode fazê-lo em sua eternidade: tem de fazê-lo sucessivamente. O tempo vem a ser a imagem móvel da eternidade. Há uma frase do grande místico inglês William Blake que diz: "O tempo é a dádiva da eternidade". Se nos dessem todo o ser… O ser é mais que o universo, mais que o mundo. Se nos mostrassem o ser de uma vez só ficaríamos aniquilados, anulados, mortos. O tempo, em compensação, é a dádiva da eternidade. A eternidade nos permite todas essas experiências de maneira sucessiva. Temos dias e noites, temos horas, temos minutos, temos a memória, temos as sensações atuais, e depois temos o futuro, um futuro cuja forma ainda ignoramos, mas que pressentimos ou tememos.

Tudo isso nos é dado sucessivamente porque não podemos suportar essa carga intolerável, essa descarga intolerável de todo o ser do universo. O tempo viria a ser um dom da eternidade. A eternidade nos permite viver sucessivamente. Schopenhauer disse que, felizmente para nós, nossa vida se divide em dias e

noites, nossa vida é interrompida pelo sono. Levantamo-nos pela manhã, vivemos nossa jornada, depois dormimos. Se não houvesse o sono seria intolerável viver, não seríamos donos do prazer. A totalidade do ser é impossível para nós. De modo que nos dão tudo, mas gradualmente.

A ideia da transmigração não é muito diferente. Talvez sejamos a um só tempo, como acreditam os panteístas, todos os minerais, todas as plantas, todos os animais, todos os homens. Mas felizmente ignoramos tal coisa. Felizmente acreditamos em indivíduos, porque do contrário ficaríamos oprimidos, ficaríamos aniquilados por essa plenitude.

Chego agora a Santo Agostinho. Penso que ninguém sentiu com mais intensidade que Santo Agostinho o problema do tempo, essa dúvida do tempo. Santo Agostinho diz que sua alma arde, que sua alma está ardendo porque deseja saber o que é o tempo. Ele pede a Deus que lhe revele o que é o tempo. Não por vã curiosidade, mas porque não consegue viver sem saber o que é o tempo. Essa vem a ser a pergunta essencial, ou seja, como Bergson diria mais tarde: o problema essencial da metafísica. Tudo isso Santo Agostinho disse com ardor.

Agora que estamos falando do tempo, vamos examinar um exemplo aparentemente simples, o dos paradoxos de Zenão. Ele os aplica ao espaço, mas nós os aplicamos ao tempo. Consideremos o mais simples de todos; o paradoxo, ou a aporia, do móvel. O móvel está situado numa ponta da mesa e precisa chegar à outra ponta. Primeiro precisa chegar à metade, mas antes tem de passar pela metade da metade, depois pela metade da metade da metade, e assim infinitamente. O móvel nunca vai de uma extremidade da mesa à outra. Ou então podemos pegar um exemplo da geometria. Imagina-se um ponto. Supõe-se que o ponto não ocupe extensão alguma. Se em seguida tomamos uma sucessão infinita de pontos, teremos a linha. E em seguida, tomando um número infinito de linhas, a superfície. Com um número infinito de superfícies, temos o volume. Mas eu não sei até onde podemos entender isso, porque, se o ponto não é espacial, não se sabe de que modo uma soma, mesmo infinita, de pontos inextensos, pode oferecer-nos uma linha que é extensa. Ao dizer uma linha, não penso numa linha que vai deste ponto da terra até a lua. Penso, por exemplo, nesta linha: a mesa, que estou tocando. Também ela consta de um número infinito de pontos. E para tudo isso acreditou-se encontrar uma solução.

Bertrand Russell o explica assim: há números finitos (a série natural dos números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e assim infinitamente). Mas depois consideramos outra série, e essa outra série terá exatamente a metade da

extensão da primeira. É composta por todos os números pares. Assim, em lugar de 1 temos 2, em lugar de 2 temos 4, em lugar de 3 temos 6… Em seguida vejamos outra série. Escolhamos um número qualquer. Por exemplo, 365. Em lugar de 1 temos 365, em lugar de 2 temos 365 multiplicado por si mesmo, em lugar de 3 temos 365 na terceira potência. Temos assim várias séries de números que são todos infinitos. Ou seja, nos números transfinitos as partes não são menos numerosas que o todo. Creio que isso foi aceito por todos os matemáticos. Mas não sei até onde nossa imaginação é capaz de aceitá-lo.

Consideremos o momento presente. O que é o momento presente? O momento presente é o momento formado por um pouco de passado e um pouco de futuro. O presente em si é como o ponto fixo da geometria. O presente em si não existe. Ele não é um dado imediato de nossa consciência. Pois bem; temos o presente, e vemos que o presente está gradualmente se transformando em passado, se transformando em futuro. Há duas teorias do tempo. Uma delas, acho que a adotada por quase todos nós, vê o tempo como um rio. Um rio flui desde o início, desde o inconcebível início, e chegou até nós. Depois temos a outra, a do metafísico James Bradley, inglês. Bradley diz que acontece o oposto: que o tempo flui do futuro para o presente. Que aquele momento no qual o futuro se torna passado é o momento que chamamos presente.

Podemos optar entre as duas metáforas. Podemos situar o manancial do tempo no futuro ou no passado. Dá no mesmo. Sempre estamos diante do rio do tempo. Agora, como resolver o problema de uma origem do tempo? Platão forneceu esta solução: o tempo deriva da eternidade, e seria um erro dizer que a eternidade é anterior ao tempo. Porque dizer anterior é dizer que a eternidade pertence ao tempo. Também é um erro dizer, como Aristóteles, que o tempo é a medida do movimento, porque o movimento ocorre no tempo e não pode explicar o tempo. Há uma frase muito bela de Santo Agostinho, que diz: *Non in tempore*, *sed cum tempore Deus creavit caela et terram* (ou seja: Não no tempo, mas com tempo, Deus criou os céus e a terra). Os primeiros versículos do Gênesis se referem não apenas à criação do mundo, à criação dos mares, da terra, da sombra, da luz, mas ao princípio do tempo. Não houve um tempo anterior: o mundo começou a ser com o tempo, e desde então tudo é sucessivo.

Não sei se esse conceito dos números transfinitos que eu explicava há pouco pode nos ajudar. Não sei se minha imaginação aceita essa ideia. Não sei se a de vocês pode aceitá-la. A ideia de uma quantidade cujas partes não sejam menos extensas do que o todo. No caso da série natural dos números, aceitamos que a cifra de números pares é igual à cifra de números ímpares, ou seja, que ela é

infinita; que a cifra de potência do número 365 é igual à soma total. Por que não aceitar a ideia de dois instantes de tempo? Por que não aceitar a ideia das 7 horas e 4 minutos, e das 7 horas e 5 minutos? Parece muito difícil aceitar que entre esses dois instantes haja um número infinito, ou transfinito de instantes. No entanto, Bertrand Russell nos pede para imaginá-la assim.

Bernheim afirmou que os paradoxos de Zenão estavam baseados num conceito espacial do tempo. Que na realidade o que existe é o ímpeto vital, e que não há como subdividi-lo. Por exemplo, se dizemos que enquanto Aquiles corre um metro a tartaruga correu um decímetro, isso é falso, porque dizemos que Aquiles corre a grandes passadas no início e a passos de tartaruga no final. Ou seja, estamos aplicando ao tempo medidas que correspondem ao espaço. Mas também poderíamos dizer — é o que diz William James —: suponhamos um decurso de cinco minutos de tempo. Para que se passem cinco minutos de tempo é preciso que se passe a metade de cinco minutos. Para que se passem dois minutos e meio, é preciso que se passe a metade de dois minutos e meio. Para que se passe a metade, é preciso que se passe a metade da metade, e assim infinitamente, de modo que nunca é possível que se passem cinco minutos. Aqui temos as aporias de Zenão aplicadas ao tempo com o mesmo resultado.

E também podemos considerar o exemplo da flecha. Zenão diz que uma flecha em seu voo está imóvel em cada instante. Logo, o movimento é impossível, já que a soma de imobilidades não pode constituir o movimento.

Mas se pensarmos que existe um espaço real, esse espaço pode ser afinal divisível em pontos, mesmo que o espaço seja indivisível infinitamente. Se pensarmos num espaço real, também o tempo pode ser subdividido em instantes, em instantes de instantes, em unidades de unidades, sucessivamente.

Se pensarmos que o mundo é simplesmente nossa imaginação, se pensarmos que cada um de nós está sonhando um mundo, por que não supor que passamos de um pensamento a outro e que não existem essas subdivisões, posto que não as sentimos? A única coisa que existe é o que sentimos. Só existem nossas percepções, nossas emoções. Mas essa subdivisão é imaginária, não é real. Depois há outra ideia, que também parece pertencer ao comum dos homens, que é a ideia da unidade do tempo. Ela foi estabelecida por Newton, mas antes dele essa ideia já fora estabelecida por consenso. Quando Newton falou em tempo matemático — ou seja, um único tempo que flui em todo o universo —, esse tempo está fluindo neste momento em lugares vazios, está fluindo entre os astros, está fluindo de maneira uniforme. Mas o metafísico inglês Bradley disse que não havia nenhuma razão para supor isso.

Podemos supor a existência de diversas séries de tempo, dizia ele, não relacionadas entre si. Teríamos uma série que poderíamos chamar de a, b, c, d, e, f… Esses fatos estão relacionados entre si: um é posterior a outro, um é anterior a outro, um é contemporâneo de outro. Mas poderíamos imaginar outra série, com alfa, beta, gama… Poderíamos imaginar outras séries de tempos.

Por que imaginar uma única série de tempo? Não sei se o país de vocês aceita essa ideia. A ideia de que há muitos tempos e de que essas séries de tempos — é evidente que os membros das séries são anteriores, contemporâneos ou posteriores uns aos outros — não são nem anteriores, nem posteriores, nem contemporâneas. São séries distintas. Seria possível imaginar isso na consciência de cada um de nós. Podemos pensar em Leibnitz, por exemplo.

A ideia é que cada um de nós vive uma série de fatos, e essa série de fatos pode ou não ser paralela a outras. Por que aceitar essa ideia? É uma ideia possível; ela nos ofereceria um mundo mais vasto, um mundo muito mais estranho que o atual. A ideia de que não existe um tempo. Creio que de certa maneira essa ideia foi cobiçada pela física atual, que não compreendo e não conheço. A ideia de vários tempos. Por que supor a ideia de um único tempo, um tempo absoluto, como supunha Newton?

Agora retomemos o tema da eternidade, a ideia do eterno que quer manifestar-se de algum modo, que se manifesta no espaço e no tempo. O eterno é o mundo dos arquétipos. No eterno, por exemplo, não existe triângulo. Existe um único triângulo, que não é equilátero, nem isósceles, nem escaleno. Esse triângulo é as três coisas ao mesmo tempo e nenhuma delas. O fato de que esse triângulo seja inconcebível não tem a menor importância: esse triângulo existe.

Ou, por exemplo, cada um de nós pode ser uma cópia temporal e mortal do arquétipo de homem. Também nos vem à mente o problema de se cada homem tivesse seu arquétipo platônico. Logo, esse absoluto quer manifestar-se e se manifesta no tempo. O tempo é a imagem da eternidade.

Acho que esta última concepção nos ajudaria a entender por que o tempo é sucessivo. O tempo é sucessivo porque, tendo saído do eterno, quer voltar ao eterno. Ou seja, a ideia de futuro corresponde a nosso anseio de voltar ao início. Deus criou o mundo; todo o mundo, todo o universo das criaturas, quer voltar a esse manancial eterno que é intemporal, não anterior nem posterior ao tempo; que está fora do tempo. E isso já ficaria no ímpeto vital. E também o fato de que o tempo está em movimento constante. Há quem tenha negado o presente. Há metafísicos no Hindustão que afirmaram que não existe um momento em que a

fruta cai. A fruta está a ponto de cair ou está no chão, mas não existe um momento em que ela cai.

Que estranho, pensar que dos três tempos em que dividimos o tempo — o passado, o presente, o futuro — o mais difícil, o mais impalpável, é o presente! O presente é tão impalpável quanto o ponto. Porque, se o imaginamos sem extensão, ele não existe; temos de imaginar que o presente aparente viria a ser um pouco o passado e um pouco o futuro. Ou seja, sentimos a passagem do tempo. Quando falo em passagem do tempo, estou falando de uma coisa que todos vocês percebem. Se falo do presente, estou falando de uma entidade abstrata. O presente não é um dado imediato de nossa consciência.

Sentimos que estamos deslizando pelo tempo, ou seja, podemos pensar que passamos do futuro para o passado, ou do passado para o futuro, mas não há um momento em que possamos dizer ao tempo: "Detém-te. És tão belo!", como queria Goethe. O presente não se detém. Não poderíamos imaginar um presente puro; ele seria nulo. O presente sempre tem uma partícula de passado, uma partícula de futuro. E parece que isso é necessário ao tempo. Em nossa experiência, o tempo sempre é como o rio de Heráclito, mantemos sempre aquela antiga parábola. É como se não tivéssemos avançado ao longo de tantos séculos. Somos sempre Heráclito vendo seu reflexo no rio e pensando que o rio não é o rio porque suas águas mudaram, e pensando que ele não é Heráclito porque foi outras pessoas entre a última vez que viu o rio e esta. Ou seja, somos algo cambiante e algo permanente. Somos algo essencialmente misterioso. O que seria cada um de nós sem sua memória? É uma memória que em boa medida se constitui de ruído, mas que é essencial. Para ser quem sou não é necessário, por exemplo, que eu me lembre que vivi em Palermo, em Adrogué, em Genebra, na Espanha. Ao mesmo tempo, preciso sentir que não sou o que fui naqueles lugares, que sou outro. É este o problema que nunca conseguiremos resolver: o problema da identidade em contínua mudança. E talvez a própria palavra mudança seja suficiente. Porque, se falamos em mudança de algo, não dizemos que algo é substituído por outra coisa. Dizemos: "A planta cresce". Não queremos dizer com isso que uma planta pequena deva ser substituída por outra maior. Queremos dizer que essa planta se transforma em outra coisa. Ou seja, a ideia da permanência no fugaz.

A ideia de futuro viria justificar aquela antiga ideia de Platão, de que o tempo é a imagem móvel do eterno. Se o tempo é a imagem do eterno, o futuro viria a ser o movimento da alma em direção ao porvir. O futuro, por sua vez, seria a volta ao eterno. Ou seja, nossa vida é uma contínua agonia. Quando São Paulo

disse: “Morro todos os dias”, não era uma expressão patética, essa dele. Na verdade morremos todos os dias e nascemos todos os dias. Estamos continuamente nascendo e morrendo. Por isso o problema do tempo nos afeta mais que os outros problemas metafísicos. Porque os outros são abstratos. O do tempo é nosso problema. Quem sou eu? Quem é cada um de nós? Quem somos? Pode ser que algum dia saibamos. Pode ser que não. Mas enquanto isso, como disse Santo Agostinho, minha alma arde porque desejo saber.

23 de junho de 1978

sete noites (1980)

a *divina comédia*

Paul Claudel escreveu numa página indigna de Paul Claudel que os espetáculos que nos esperam para além da morte física sem dúvida não se parecerão em nada com os que Dante mostra no Inferno, no Purgatório e no Paraíso. Essa curiosa observação de Claudel, num artigo em tudo o mais admirável, pode ser comentada de duas maneiras.

Em primeiro lugar, vemos nessa observação uma prova da intensidade do texto de Dante, o fato de que, uma vez lido o poema e enquanto o lemos, tendemos a pensar que ele imaginava o outro mundo exatamente como o apresenta. Fatalmente acreditamos que Dante imaginava que, uma vez morto, daria com a montanha invertida do Inferno ou com os terraços do Purgatório ou com os céus concêntricos do Paraíso. Além disso, falaria com sombras (sombras da Antiguidade clássica) e algumas delas conversariam com ele em tercetos, em italiano.

É claro que isso é absurdo. A observação de Claudel não diz respeito ao que os leitores pensam (porque ao refletir sobre ela eles se dariam conta de que é absurda), mas ao que eles sentem e ao que pode afastá-los do prazer, do intenso prazer da leitura da obra.

Para refutá-la, não faltam testemunhos. Um deles é a declaração atribuída ao filho de Dante. Ele disse que o pai pretendia mostrar a vida dos pecadores com a imagem do Inferno, a vida dos penitentes com a imagem do Purgatório e a vida dos justos com a imagem do Paraíso. Não leu de maneira literal. Temos, ainda, o testemunho de Dante na epístola dedicada a Can Grande della Scala.

A epístola foi considerada apócrifa, mas de toda maneira não pode ser muito posterior a Dante, e, seja como for, é fidedigna de sua época. Nela se afirma que a *Comédia* pode ser lida de quatro modos. Desses quatro modos, um é o literal;

outro, o alegórico. De acordo com este último, Dante seria o símbolo do homem, Beatriz o da fé e Virgílio o da razão.

A ideia de um texto passível de múltiplas leituras é característica da Idade Média, a tão caluniada e complexa Idade Média que nos deu a arquitetura gótica, as sagas da Islândia e a filosofia escolástica, na qual tudo é discutido. Que nos deu, principalmente, a *Comédia*, que continuamos lendo e que continua nos assombrando, que durará até depois de nossa vida, até muito depois de nossas vigílias, e que será enriquecida por todas as gerações de leitores.

Convém recordar aqui Escoto Erígena, que disse que a Escritura é um texto que contém infinitos sentidos, que pode ser comparado à plumagem irisada do pavão real.

Os cabalistas hebreus defenderam o ponto de vista de que a Escritura foi escrita para cada um dos fiéis; o que não é incrível se pensarmos que o autor do texto e o autor dos leitores é o mesmo: Deus. Dante não tinha por que imaginar que aquilo que ele nos mostra corresponde a uma imagem real do mundo da morte. Não existe tal coisa. Dante não pode ter pensado isso.

Acredito, contudo, na conveniência desse conceito ingênuo, desse conceito de que estamos lendo um relato verídico. Ele é útil para que nos deixemos levar pela leitura. Quanto a mim, posso dizer que sou um leitor hedonista; nunca li um livro pelo fato de ele ser antigo. Li livros pela emoção estética que eles me oferecem e posterguei os comentários e as críticas. Quando li a *Comédia* pela primeira vez, deixei-me levar pela leitura. Li a *Comédia* como li outros livros menos famosos. Quero confiar-lhes, já que estamos entre amigos e já que não estou falando com todos vocês, mas com cada um de vocês, a história de meu comércio pessoal com a *Comédia*.

Tudo começou pouco antes da ditadura. Eu trabalhava numa biblioteca do bairro de Almagro. Morava na esquina da Las Heras com a Pueyrredón, tinha de percorrer em bondes lentos e solitários o longo trajeto entre aquele bairro do Norte e Almagro Sur, até uma biblioteca situada na esquina da avenida La Plata com a Carlos Calvo. O acaso (só que não existe acaso, o que chamamos acaso é nossa ignorância da complexa maquinaria da causalidade) me fez encontrar três pequenos volumes na livraria Mitchell, hoje desaparecida, que me traz tantas recordações. Esses três volumes (eu deveria ter trazido um deles, agora, como talismã) eram os tomos do Inferno, do Purgatório e do Paraíso vertidos para o inglês por Carlyle, não por Thomas Carlyle, de quem falarei daqui a pouco. Eram livros muito cômodos, editados por Dent. Cabiam em meu bolso. Numa página estava o texto italiano, na outra o texto em inglês, vertido literalmente.

Imaginei o seguinte *modus operandi*: lia primeiro um versículo, um terceto, em prosa inglesa; em seguida lia o mesmo versículo, o mesmo terceto, em italiano; ia avançando dessa maneira até chegar ao fim do canto. Depois lia o canto inteiro em inglês, e em seguida em italiano. Nessa primeira leitura compreendi que as traduções não podem ser um sucedâneo do texto original. A tradução pode ser, em todo caso, um meio e um estímulo para aproximar o leitor do original; principalmente no caso do espanhol. Acho que Cervantes, em algum lugar do *Quixote*, diz que com dois oitavos do idioma toscano é possível entender Ariosto.

Pois bem; esses dois oitavos do idioma toscano me foram oferecidos pela semelhança fraterna entre o italiano e o espanhol. Já então observei que os versos, principalmente os grandes versos de Dante, são muito mais do que significam. O verso é, entre tantas outras coisas, uma entonação, uma acentuação muitas vezes intraduzível. Isso eu observei desde o início. Quando cheguei ao topo do Paraíso, quando cheguei ao Paraíso deserto, ali, naquele momento em que Dante foi abandonado por Virgílio e se vê sozinho e chama por ele, naquele momento senti que podia ler diretamente o texto italiano e só olhar o texto inglês de vez em quando. Li assim os três volumes naquelas lentas viagens de bonde. Depois li outras edições.

Li a *Comédia* muitas vezes. A verdade é que não sei italiano, meu único italiano é o que Dante me ensinou e o que Ariosto, depois, me ensinou quando li o *Furioso*. E também o mais fácil, evidentemente, de Croce. Li quase todos os livros de Croce e nem sempre estou de acordo com ele, mas sinto seu encanto. O encanto, como disse Stevenson, é uma das qualidades essenciais que o escritor deve ter. Sem o encanto, o resto é inútil.

Li a *Comédia* muitas vezes, em diferentes edições, e tive oportunidade de me deleitar com os comentários. De todas elas, tenho especial apreço por duas: a de Momigliano e a de Grabher. Também quero mencionar a de Hugo Steiner.

Lia todas as edições que encontrava e me distraía com os diferentes comentários, com as diferentes interpretações dessa obra múltipla. Verifiquei que nas edições mais antigas predomina o comentário teológico; nas do século XIX, o histórico; e atualmente o estético, que nos faz perceber a acentuação de cada verso, uma das virtudes máximas de Dante.

Milton já foi comparado a Dante, mas Milton tem uma só música: é aquilo que em inglês se denomina "um estilo sublime". Essa música é sempre a mesma, está além das emoções dos personagens. Em Dante, porém, tal como em

Shakespeare, a música vai acompanhando as emoções. A entonação e a acentuação são o principal, cada frase deve ser lida e é lida em voz alta.

Digo "é lida em voz alta" porque quando lemos versos que são realmente admiráveis, realmente bons, tendemos a fazê-lo em voz alta. Um verso bom não autoriza uma leitura em voz baixa, ou em silêncio. Quando podemos fazer isso, ele não é um verso válido: o verso exige a pronúncia. O verso sempre lembra que foi uma arte oral antes de ser uma arte escrita, lembra que foi canção.

Duas frases confirmam isso. Uma é a de Homero — ou a dos gregos que denominamos Homero —, que diz, na *Odisseia*: "os deuses tramam desventuras para os homens para que as gerações vindouras tenham sobre o que cantar". A outra, muito posterior, é de Mallarmé e repete o que foi dito por Homero com menos beleza: *tout aboutit en un livre*, "tudo acaba em um livro". Aqui temos as duas diferenças; os gregos falam de gerações que cantam, Mallarmé fala de um objeto, de uma coisa entre as coisas, um livro. Mas a ideia é a mesma, a ideia de que fomos feitos para a arte, fomos feitos para a memória, fomos feitos para a poesia ou possivelmente fomos feitos para o esquecimento. Mas alguma coisa resta, e essa coisa é a história, ou a poesia, que não são essencialmente diferentes.

Carlyle e outros críticos observaram que a intensidade é a característica mais notável de Dante. E, se pensarmos nos cem cantos do poema, realmente parece um milagre que essa intensidade não decaia, salvo em alguns pontos do Paraíso, que para o poeta foram luz e para nós são sombra. Não me acode exemplo análogo em outro escritor, talvez somente em *A tragédia de Macbeth*, de Shakespeare, que começa com as três bruxas ou as três parcas ou as três irmãs fatais e depois prossegue até a morte do herói e em nenhum momento diminui de intensidade.

Quero mencionar outro traço distintivo: a delicadeza de Dante. Sempre pensamos no sombrio e sentencioso poema florentino e esquecemos que a obra está cheia de delícias, deleites, ternuras. Essas ternuras são parte integrante da trama da obra. Por exemplo, Dante deve ter lido em algum livro de geometria que o mais firme dos volumes é o cubo. Trata-se de uma observação corrente, que nada tem de poética, e mesmo assim Dante a utiliza como metáfora para o homem que tem de suportar a desventura: *buon tetragono a colpe di fortuna*; o homem é um bom tetrágono, um cubo, e isso é realmente estranho.

Recordo ainda a curiosa metáfora da flecha. Dante quer nos fazer sentir a velocidade da flecha que abandona o arco e acerta o alvo. Diz-nos que ela se

crava no alvo e que sai do arco e que abandona a corda; inverte o início e o fim para mostrar a velocidade com que essas coisas sucedem.

Há um verso que não me sai da memória. É o do primeiro canto do Purgatório que se refere àquela manhã, àquela manhã incrível na montanha do Purgatório, no Polo Sul. Dante, que saiu da imundície, da tristeza e do horror do Inferno, diz *dolce color d'oriëntal zaffiro*. O verso impõe essa lentidão à voz. É preciso pronunciar *oriëntal*:

dolce color d'oriëntal zaffiro
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo puro infino al primo giro.

Eu gostaria de examinar melhor o curioso mecanismo desse verso, só que a palavra "mecanismo" é dura demais para o que quero dizer. Dante descreve o céu oriental, descreve a aurora e compara a cor da aurora à da safira. E a compara a uma safira chamada "safira oriental", safira do Oriente. Em *dolce color d'oriëntal zaffiro* existe um jogo de espelhos, já que o Oriente é explicado pela cor da safira e essa safira é uma "safira oriental". Ou seja, uma safira impregnada da riqueza da palavra "oriental"; repleta, digamos, de *As mil e uma noites*, que Dante não conheceu mas que mesmo assim ali estão.

Evocarei ainda o famoso verso final do canto V do Inferno: *e caddi come corpo morto cade*. Por que a queda retumba? A queda retumba devido à repetição da palavra "cai".

Toda a *Comédia* está cheia de felicidades desse tipo. Mas o que a sustenta é o fato de ser uma narrativa. Quando eu era jovem havia um desprezo pelo texto narrativo, chamavam-no "anedota" e esqueciam que a poesia começou sendo narrativa, que nas raízes da poesia está a épica e que a épica é o gênero poético primordial, narrativo. Na épica está o tempo, na épica existe um antes, um enquanto e um depois; tudo isso está na poesia.

Eu aconselharia o leitor a esquecer as discórdias entre guelfos e gibelinos, a esquecer a escolástica, a esquecer inclusive as alusões mitológicas e os versos de Virgílio que Dante repete, às vezes melhorando-os, por mais excelentes que sejam em latim. Convém, pelo menos no início, ater-se ao relato. Creio que ninguém pode deixar de fazê-lo.

Entramos, pois, no relato, e entramos de maneira quase mágica porque atualmente, quando se conta alguma coisa sobrenatural, temos um escritor incrédulo dirigindo-se a leitores incrédulos e o escritor precisa preparar o

sobrenatural. Dante não precisa disso: *Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura*. Ou seja, aos 35 anos de idade "vi-me no meio de uma selva escura" que talvez seja alegórica, mas na qual acreditamos fisicamente: aos 35 anos, porque a Bíblia prescreve a idade de setenta anos para os homens prudentes. Entende-se que a partir daí tudo é ermo, *bleak*, como se diz em inglês, tudo é já tristeza, derrocada. De modo que, quando Dante escreve *nel mezzo del cammin di nostra vita*, não está exercendo uma vaga retórica: diz-nos exatamente a data de sua visão, aos 35 anos.

Não creio que Dante fosse um visionário. Uma visão é algo breve. É impossível uma visão tão prolongada quanto a da *Comédia*. A visão foi intencional: devemos abandonar-nos a ela e lê-la com fé poética. Coleridge disse que a fé poética é uma suspensão voluntária da incredulidade. Quando assistimos a uma representação teatral, sabemos que no palco há homens fantasiados que repetem as palavras de Shakespeare, Ibsen ou Pirandello que alguém lhes pôs na boca. Mas aceitamos que aqueles homens não estão fantasiados; que aquele homem fantasiado que monologa lentamente nas antessalas da vingança é realmente o príncipe da Dinamarca, Hamlet; nós nos abandonamos. Na sala de cinema, o procedimento é ainda mais curioso, porque estamos vendo não mais o fantasiado, mas fotografias de fantasiados, e isso não nos impede de acreditar neles enquanto dure a projeção.

No caso de Dante, tudo é tão vívido que chegamos a supor que ele acreditou em seu outro mundo, da mesma maneira como pode muito bem ter acreditado na geografia geocêntrica ou na astronomia geocêntrica, e não em outras astronomias.

Conhecemos profundamente Dante graças a um fato apontado por Paul Groussac: porque a *Comédia* foi escrita em primeira pessoa. Não se trata de mero artifício gramatical, não significa "vi" em lugar de "viram" ou de "foi". Significa outra coisa, significa que Dante é um dos personagens da *Comédia*. Segundo Groussac, foi uma característica nova. Recordemos que, antes de Dante, Santo Agostinho escreveu suas *Confissões*. Mas essas confissões, justamente devido a sua esplêndida retórica, não estão tão perto de nós quanto Dante, já que a esplêndida retórica do africano se interpõe entre o que ele quer dizer e aquilo que ouvimos.

Infelizmente, a existência de uma retórica que se interpõe é frequente. A retórica deveria ser uma ponte, um caminho; e às vezes é uma muralha, um obstáculo. Isso pode ser observado em escritores tão diferentes entre si quanto

Sêneca, Quevedo, Milton e Lugones. Em todos eles, as palavras se interpõem entre eles e nós.

Conhecemos Dante mais intimamente que seus contemporâneos. Eu quase afirmaria que o conhecemos como o conheceu Virgílio, que foi um sonho dele. Sem dúvida mais que Beatriz Portinari teve oportunidade de conhecê-lo; sem dúvida mais que ninguém. Ele se posiciona ali, e está no centro da ação. Não apenas vê todas as coisas: também toma parte nelas. Essa parte nem sempre combina com o que ele descreve, e é o que se costuma esquecer.

Vemos Dante aterrorizado pelo Inferno; ele precisa estar aterrorizado não por ser covarde, mas porque é necessário que esteja aterrorizado para que acreditemos no Inferno. Dante está aterrorizado, sente medo, opina sobre as coisas. Sabemos o que opina não pelo que ele diz, mas pelo aspecto poético, pela entonação, pela acentuação de sua linguagem.

Temos o outro personagem. Na verdade, na *Comédia* eles são três, mas agora falarei do segundo. É Virgílio. Dante conseguiu que tivéssemos duas imagens de Virgílio: uma, a imagem que nos deixa a *Eneida* ou que nos deixam as *Geórgicas*; a outra, a imagem mais íntima que nos deixa a poesia, a piedosa poesia de Dante.

Um dos temas da literatura, como um dos temas da realidade, é a amizade. Eu diria que a amizade é nossa paixão argentina. Há muitas amizades na literatura, que está entremeada de amizades. Podemos evocar algumas. Por que não pensar em Quixote e Sancho, ou em Alonso Quijano e Sancho, já que para Sancho "Alonso Quijano" é *Alonso Quijano* e só no fim passa a ser *Dom Quixote*? Por que não pensar em Fierro e em Cruz, nossos dois gaúchos que se perdem na fronteira? Por que não pensar no velho tropeiro e em Fabio Cáceres? A amizade é um tema comum, mas geralmente os escritores costumam recorrer ao contraste entre os dois amigos. Já ia esquecendo outros dois amigos ilustres, Kim e o lama, que também apresentam o contraste.

No caso de Dante, o procedimento é mais delicado. Não é exatamente um contraste, embora tenhamos a atitude filial: Dante vem a ser um filho de Virgílio e ao mesmo tempo é superior a Virgílio porque se acredita salvo. Acredita que merecerá a graça ou que já a mereceu, pois foi agraciado com a visão. Por outro lado, desde o começo do Inferno ele sabe que Virgílio é uma alma perdida, um réprobo; quando Virgílio lhe diz que não poderá acompanhá-lo além do Purgatório, ele sente que o latino será para sempre um habitante do terrível *nobile castello* onde estão as grandes sombras dos grandes mortos da Antiguidade, os que por ignorância incontornável não alcançaram a palavra de

Cristo. Nesse exato momento, Dante diz: *Tu*, *duca*; *tu*, *signore*; *tu*, *maestro*… Para encobrir aquele momento, Dante o saúda com palavras magníficas e fala do longo estudo e do grande amor que o levaram a procurar seu volume, e é essa a relação que sempre se mantém entre os dois. Aquela figura essencialmente triste de Virgílio, que se sabe condenado a viver para sempre no *nobile castello* cheio da ausência de Deus… Dante, porém, será autorizado a ver Deus, será autorizado a compreender o universo.

Temos, pois, esses dois personagens. Além deles há milhares, centenas, uma multidão de personagens classificados como episódicos. Eu diria que são eternos.

Um romance contemporâneo necessita de quinhentas ou seiscentas páginas para fazer-nos conhecer alguém, se é que chegamos a conhecer essa pessoa. Dante não necessita de mais do que um momento. Nesse momento o personagem fica definido para sempre. Dante busca esse momento central inconscientemente. Tentei fazer o mesmo em muitos contos e fui admirado por esse achado, que é o achado de Dante na Idade Média, o de apresentar um momento como a súmula de uma vida. Em Dante temos esses personagens cuja vida pode ser a de alguns tercetos e mesmo assim sua vida é eterna. Vivem numa palavra, num ato, não é preciso mais; são parte de um canto, mas essa parte é eterna. Continuam vivendo e se renovando na memória e na imaginação dos homens.

Segundo Carlyle, Dante tem duas características. É claro que tem outras, mas duas delas são essenciais: a ternura e o rigor (com a ressalva de que a ternura e o rigor não se contrapõem, não são opostos). De um lado está a ternura humana de Dante, o que Shakespeare chamaria de *the milk of human kindness*, "o leite da bondade humana". De outro está o fato de saber que somos habitantes de um mundo rigoroso, de que existe uma ordem. Essa ordem corresponde ao Outro, ao terceiro interlocutor.

Recordemos dois exemplos. Tomemos o episódio mais conhecido do Inferno, o do canto v, o de Paolo e Francesca. Não pretendo sintetizar o que Dante disse — seria uma irreverência de minha parte dizer em outras palavras o que ele disse para sempre em seu italiano; quero simplesmente evocar as circunstâncias.

Dante e Virgílio chegam ao segundo círculo (se bem me lembro) e ali veem o redemoinho de almas e sentem o fedor do pecado, o fedor do castigo. Há circunstâncias físicas desagradáveis. Por exemplo Minos, que enrosca a cauda para dar a entender até que círculo os condenados devem descer. Isso é deliberadamente feio, porque se entende que nada pode ser belo no Inferno. Quando chegam a esse círculo, no qual os luxuriosos estão penando, encontram

grandes nomes ilustres. Digo "grandes nomes" porque Dante, quando começou a escrever o canto, ainda não atingira a perfeição de sua arte, não realizara o feito de fazer com que os personagens fossem algo além de seus nomes. De todo modo, isso lhe foi útil para descrever o *nobile castello*.

Vemos os grandes poetas da Antiguidade. Entre eles está Homero, espada em punho. Trocam palavras que não é honesto repetir. Impera o silêncio, porque tudo condiz com o terrível pudor daqueles que estão condenados ao Limbo, daqueles que nunca verão o rosto de Deus. Quando chegamos ao canto v, Dante chegou a sua grande descoberta: a possibilidade de um diálogo entre as almas dos mortos e o Dante que os ouvirá e julgará a seu modo. Não, não os julgará: ele sabe que não é o Juiz, que o Juiz é o Outro, um terceiro interlocutor, a Divindade.

Pois bem: lá estão Homero, Platão, outros grandes homens ilustres. Mas Dante vê dois que não conhece, menos ilustres, e que pertencem ao mundo contemporâneo: Paolo e Francesca. Sabe como ambos morreram, adúlteros; chama-os e eles se aproximam. Dante nos diz: *Quali colombe dal disio chiamate*. Estamos diante de dois réprobos e Dante os compara com duas pombas convocadas pelo desejo, porque a sensualidade também tem de fazer parte essencial da cena. Os dois se aproximam dele e Francesca, que é a única que fala (Paolo não pode fazê-lo), agradece que os tenha chamado e lhe diz estas palavras patéticas: *Se fosse amico il Re dell'universo/ noi preggheremo lui per la tua pace*, "Se o Rei do universo fosse nosso amigo (diz Rei do universo porque não pode dizer Deus, esse nome está vedado no Inferno e no Purgatório), imploraríamos a Ele por tua paz", já que te apiedas de nossos males.

Francesca conta sua história, e conta-a duas vezes. Na primeira, conta-a de modo reservado, mas insiste no fato de continuar apaixonada por Paolo. O arrependimento está vedado no Inferno; ela sabe que pecou e continua fiel a seu pecado, o que lhe dá uma grandeza heroica. Seria terrível que se arrependesse, que se queixasse do ocorrido. Francesca sabe que o castigo é justo, aceita-o e continua amando Paolo.

Dante tem uma curiosidade. *Amor condusse noi ad una morte*. Paolo e Francesca foram assassinados juntos. Dante não está interessado no adultério, não está interessado na maneira como eles foram descobertos e justiçados: está interessado em algo mais íntimo, ou seja, em saber como os dois souberam que estavam apaixonados, como se apaixonaram, como chegou o tempo dos doces suspiros. Faz a pergunta.

Afastando-me do que estou dizendo, quero relembrar uma estrofe, talvez a melhor estrofe de Leopoldo Lugones, certamente inspirada no canto v do Inferno. É o primeiro quarteto de "Alma venturosa", um dos sonetos de *Las horas doradas*, de 1922:

Al promediar la tarde de aquel día,
Cuando iba mi habitual adiós a darte,
Fue una vaga congoja de dejarte
Lo que me hizo saber que te quería.[*]

Um poeta inferior teria dito que o homem sente uma grande tristeza ao despedir-se da mulher, e teria dito que os dois se viam raramente. Aqui, porém, "e o usual adeus eu ia dar-te" é um verso infame, mas isso não vem ao caso; porque dizer "o usual adeus" manifesta que eles se viam com frequência, e em seguida "foi uma vaga inquietude de deixar-te/ que me fez perceber que te queria".

O tema é essencialmente o mesmo do canto v: duas pessoas que descobrem que estão apaixonadas e que não sabiam disso. É o que Dante quer saber, e quer que ela lhe conte como foi. Francesca diz que um dia eles estavam lendo, para deleitar-se, sobre Lancelote e como o amor o afligia. Estavam sozinhos e não desconfiavam de nada. Não desconfiavam de quê? Não desconfiavam de que estavam apaixonados. E estavam lendo uma história de *La matière de Bretagne*, um desses livros que os bretões imaginaram na França depois da invasão saxônica. Aqueles livros que alimentaram a loucura de Alonso Quijano e que revelaram a Paolo e Francesca seu amor culpado. Pois bem: Francesca declara que às vezes eles se ruborizavam, mas que houve um momento, quando *leggemmo il disiato riso*, "quando lemos o desejado sorriso", em que foi beijada por tal amante, esse que não se separará nunca de mim, a boca me beijou, *tutto tremante*.

Há uma coisa que Dante não diz, uma coisa que se sente ao longo de todo o episódio e que talvez lhe confira sua virtude. Com infinita piedade, Dante nos conta o destino dos dois amantes e sentimos que ele inveja esse destino. Paolo e Francesca estão no Inferno, ele se salvará, mas eles se amaram e ele não obteve o amor da mulher que ama, de Beatriz. Há também uma certa jactância nisso, e Dante tem de senti-lo como algo terrível, porque ele já está ausente dela. Aqueles dois réprobos, porém, estão juntos, não podem falar-se, giram no redemoinho negro sem nenhuma esperança, nem mesmo, informa Dante, a esperança de que os sofrimentos cessem, mas estão juntos. Quando ela fala, usa o

nós: fala pelos dois, outra maneira de estar juntos. Estão juntos pela eternidade, partilham o Inferno e isso, para Dante, só pode ter sido uma espécie de Paraíso.

Sabemos que está muito emocionado. Depois cai como um corpo morto.

Cada um se define para sempre num único instante de sua vida, um momento no qual um homem se encontra para sempre consigo mesmo. Já foi dito que Dante é cruel com Francesca, ao condená-la. Mas isso é ignorar o Terceiro Personagem. A determinação de Deus nem sempre coincide com o sentimento de Dante. Aqueles que não compreendem a *Comédia* dizem que Dante a escreveu para vingar-se de seus inimigos e recompensar seus amigos. Nada mais falso. Nietzsche disse falsissimamente que Dante é a hiena que versifica entre as sepulturas. A hiena que versifica é uma contradição; por outro lado, Dante não sente prazer com a dor. Sabe que há pecados imperdoáveis, capitais. Para cada um deles escolhe uma pessoa que cometeu aquele pecado, mas que em tudo o mais pode ser admirável ou adorável. Francesca e Paolo são apenas luxuriosos. Não têm outro pecado, mas basta um para condená-los.

A ideia de Deus como indecifrável é um conceito que já encontramos em outro dos livros essenciais da humanidade. No Livro de Jó, vocês devem estar lembrados de como Jó critica Deus, de como seus amigos o justificam e de como, no fim, Deus fala de dentro do redemoinho e rejeita igualmente aqueles que o justificam e aqueles que o acusam.

Deus está além de todo juízo humano e para ajudar-nos a compreendê-lo se vale de dois exemplos extraordinários: o da baleia e o do elefante. Vai atrás desses monstros para demonstrar que eles não são menos monstruosos para nós do que o Leviatã e o Behemot (cujo nome é plural e significa muitos animais em hebraico). Deus está além de todos os juízos humanos e assim o declara Ele próprio no Livro de Jó. E os homens se humilham diante d'Ele porque se atreveram a julgá-lo, a justificá-lo. Ele não precisa disso. Deus está, como diria Nietzsche, além do bem e do mal. É outra categoria.

Se Dante sempre tivesse concordado com o Deus que imagina, seria possível perceber que se trata de um Deus falso, simplesmente uma réplica de Dante. Porém Dante tem de aceitar esse Deus, como tem de aceitar que Beatriz não o tenha amado, que Florença é infame, como terá de aceitar seu desterro e sua morte em Ravena. Tem de aceitar o mal do mundo ao mesmo tempo que precisa adorar esse Deus que não entende.

Há um personagem que não faz parte da *Comédia* e que não poderia estar lá porque teria sido demasiado humano. Esse personagem é Jesus. Ele não aparece

na *Comédia* como aparece nos Evangelhos: o humano Jesus dos Evangelhos não pode ser a Segunda Pessoa da Trindade exigida pela *Comédia*.

Quero chegar, por fim, ao segundo episódio, que para mim é o que há de mais alto na *Comédia*. Está no canto XXVI. É o episódio de Ulisses. Uma vez escrevi um artigo intitulado "O enigma de Ulisses". Publiquei-o, depois o perdi e agora vou procurar reconstruí-lo. Acho que é o episódio mais enigmático da *Comédia*, talvez o mais intenso, só que é muito difícil, tratando-se de cumes, saber qual é o mais alto deles, e a *Comédia* é um conjunto de cumes.

Se escolhi a *Comédia* para esta primeira conferência é porque sou um homem de letras e acredito que o ápice da literatura e das literaturas é a *Comédia*. Isso não significa que concorde com sua teologia nem que esteja de acordo com suas mitologias. Temos a mitologia cristã e a pagã embaralhadas. Não se trata disso. Trata-se de que nenhum livro me proporcionou emoções estéticas tão intensas. E eu sou um leitor hedonista, repito; nos livros, procuro emoção.

A *Comédia* é um livro que todos devem ler. Deixar de fazê-lo é privar-se do melhor presente que a literatura pode nos oferecer, é entregar-se a um estranho ascetismo. Por que se negar a felicidade de ler a *Comédia*? Inclusive, não se trata de uma leitura difícil. Difícil é o que está por trás da leitura: as opiniões, as discussões; mas o livro em si é um livro cristalino. E há o personagem central, Dante, que talvez seja o personagem mais vívido da literatura, e há os outros personagens. Mas volto ao episódio de Ulisses.

Chegam a um fosso, acho que é o oitavo, o dos impostores. Há, no princípio, uma apóstrofe contra Veneza, da qual se diz que bate as asas no céu e na terra e que seu nome se propaga no inferno. Depois vêm de cima as inúmeras fogueiras e dentro das fogueiras, das chamas, as almas ocultas dos impostores: ocultas porque eles agiram ocultando. As chamas se movem e Dante está a ponto de cair. Virgílio o segura, a palavra de Virgílio. Fala-se daqueles que estão dentro das chamas e Virgílio menciona dois altos nomes: o de Ulisses e o de Diomedes. Estão lá porque juntos idealizaram o estratagema do cavalo de Troia, que permitiu que os gregos entrassem na cidade sitiada.

Lá estão Ulisses e Diomedes, e Dante deseja conhecê-los. Comunica a Virgílio seu desejo de falar com aquelas duas ilustres sombras antigas, com aqueles claros e grandes heróis antigos. Virgílio aprova seu desejo mas lhe pede que permita que seja ele a falar, já que se trata de dois gregos altivos. É melhor que Dante não fale. Isso foi explicado de diferentes maneiras. Torquato Tasso achava que Virgílio quis fazer-se passar por Homero. A suspeita é completamente absurda e indigna de Virgílio, pois Virgílio cantou Ulisses e

Diomedes, e se Dante os conheceu foi porque Virgílio o fez conhecê-los. Podemos esquecer as hipóteses de que Dante teria sido desprezado por ser descendente de Eneias ou por ser um bárbaro, desprezível para os gregos. Virgílio, tal como Diomedes e Ulisses, é um sonho de Dante. Dante os está sonhando, mas sonha-os com tal intensidade, de modo tão vívido, que talvez imagine que esses sonhos (que não têm outra voz além da que ele lhes dá, que não têm outra forma além da que ele lhes empresta) poderiam desprezá-lo, a ele, que não é ninguém, que ainda não escreveu sua *Comédia*.

Dante entrou no jogo, como nós entramos: Dante também foi fisgado pela *Comédia*. Pensa: aqueles dois são claros heróis da Antiguidade e eu não sou ninguém, sou um pobre homem. Por que eles haveriam de dar atenção ao que eu lhes dissesse? Então Virgílio lhes pede que contem como morreram, e responde a voz do invisível Ulisses. Ulisses não tem rosto, está dentro da chama.

Aqui chegamos ao prodigioso, a uma lenda criada por Dante, uma lenda superior a tudo o que está contido na *Odisseia* e na *Eneida* ou a tudo o que se encontrará naquele outro livro em que Ulisses aparece e que se chama *Sindibad del mar* (Simbad, o Marujo), de *As mil e uma noites*.

A lenda foi sugerida a Dante por diversos fatos. Temos, antes de mais nada, a crença de que a cidade de Lisboa havia sido fundada por Ulisses e a crença nas Ilhas Bem-aventuradas do Atlântico. Os celtas pensavam que haviam povoado o Atlântico com países fantásticos: por exemplo, uma ilha sulcada por um rio que cruza o firmamento e que está cheio de peixes e embarcações que não adernam sobre a terra; por exemplo, de uma ilha giratória de fogo; por exemplo, de uma ilha na qual galgos de bronze perseguem veados de prata. De tudo isso Dante deve ter tido alguma notícia; o importante é o que ele fez com essas lendas. Originou algo essencialmente nobre.

Ulisses deixa Penélope e chama seus companheiros para dizer-lhes que, embora estejam velhos e cansados, arrostaram milhares de perigos ao seu lado; propõe-lhes um feito nobre, o feito de transpor as Colunas de Hércules e atravessar o mar, de conhecer o hemisfério austral, que, como se acreditava na época, era um hemisfério de água; não havia notícia de que houvesse alguém por lá. Diz-lhes que são homens, que não são bestas; que nasceram para a coragem, para o conhecimento; que nasceram para conhecer e para compreender. Eles o seguem e "fazem asas de seus remos".

É curioso que essa metáfora também esteja na *Odisseia*, que Dante não teve como conhecer. Então navegam e deixam Ceuta e Sevilha para trás, entram no alto-mar aberto e dobram para a esquerda. Para a esquerda, "sobre a esquerda",

significa o mal, na *Comédia*. Para subir ao Purgatório é preciso ir pela direita; para descer ao Inferno, pela esquerda. Ou seja, o lado "sinistro" é duplo; duas palavras com a mesma coisa. Depois nos diz: "à noite, vê todas as estrelas do outro hemisfério" — nosso hemisfério, o sul, carregado de estrelas. (Um grande poeta irlandês, Yeats, fala do *starladen sky*, do "céu carregado de estrelas". Isso é falso no hemisfério norte, onde há poucas estrelas, em comparação com as do nosso.)

Passam cinco meses navegando e no fim veem terra. O que veem é uma montanha parda devido à distância, uma montanha mais alta do que todas as que já haviam visto. Ulisses diz que a alegria se transformou em lágrimas porque da terra sopra uma rajada de vento e o barco afunda. Aquela montanha é a do Purgatório, como se vê em outro canto. Dante acredita que o Purgatório (Dante finge acreditar para fins poéticos) é antípoda da cidade de Jerusalém.

Bem, chegamos àquele momento terrível e nos perguntamos por que Ulisses foi castigado. Evidentemente, não foi pela artimanha do cavalo, visto que o momento culminante de sua vida, o que se refere a Dante e a nós, é outro: é o desígnio generoso, denodado, de querer conhecer o proibido, o impossível. Perguntamo-nos qual é a razão da força desse canto. Antes de responder, eu gostaria de relembrar um fato que não foi apontado até agora, que eu saiba.

É o de outro grande livro, um grande poema de nosso tempo, o *Moby Dick*, de Herman Melville, que certamente conheceu a *Comédia* na tradução de Longfellow. Temos o desígnio insensato do mutilado capitão Ahab, que deseja vingar-se da baleia branca. No fim ele a encontra e a baleia o submerge, e o grande romance está em perfeita consonância com o fim do canto de Dante: o mar se fecha sobre eles. É impossível que Melville não tenha se lembrado da *Comédia* nesse ponto, embora eu prefira pensar que ele a leu e a assimilou a tal ponto que depois pôde esquecê-la, literalmente. Que decerto a *Comédia* era parte integrante dele, e que depois ele redescobriu o que havia lido muitos anos antes, mas a história é a mesma. Com a diferença de que Ahab não é movido por um impulso nobre, mas pelo desejo de vingança. Ulisses, de seu lado, age como o mais insigne dos homens. Ulisses, inclusive, invoca uma razão justa, relacionada à inteligência, e é castigado.

O que justifica a carga trágica desse episódio? Acho que há uma explicação, a única consistente, que é a seguinte: Dante sentiu que Ulisses, de alguma maneira, era ele. Não sei se o sentiu de maneira consciente e pouco importa. Em algum terceto da Comédia ele diz que a ninguém é permitido saber quais são os juízos da Providência. Não podemos adiantar-nos ao juízo da Providência,

ninguém pode saber quem será condenado e quem será salvo. Mas ele ousara adiantar-se, de modo poético, a esse juízo. Mostra-nos condenados e mostra-nos eleitos. Devia saber que fazendo isso corria perigo; não podia ignorar que estava se antecipando à indecifrável providência de Deus.

Por isso o personagem de Ulisses tem a força que tem: porque Ulisses é um espelho de Dante, porque Dante sentiu que talvez merecesse aquele castigo. É verdade que ele escrevera o poema, mas de todo modo estava infringindo as misteriosas leis da noite, de Deus, da Divindade.

Cheguei ao fim. Quero apenas insistir quanto à questão de que ninguém tem o direito de se privar dessa felicidade, a *Comédia*, de lê-la de modo ingênuo. Mais adiante virão os comentários, o desejo de saber o que significa cada alusão mitológica, de ver como Dante toma um grande verso de Virgílio e talvez o melhore, traduzindo-o. No início devemos ler o livro com fé de criança, abandonados a ele; depois ele nos acompanhará até o fim. A mim, acompanhou ao longo de muitos anos, e sei que assim que o abrir, amanhã, encontrarei coisas que até hoje não havia encontrado. Sei que esse livro irá além de minha vigília e de nossas vigílias.

---

* Quando ia em meio a tarde desse dia/ E o usual adeus eu ia dar-te,/ Foi uma vaga inquietude de deixar-te/ Que me fez perceber que te queria. (N. T.)

o pesadelo

Os sonhos são o gênero; o pesadelo, a espécie. Falarei dos sonhos e, depois, dos pesadelos.

Estes dias andei relendo livros de psicologia. Senti-me singularmente defraudado. Todos eles falavam dos instrumentos ou dos temas dos sonhos (terei condições de justificar essa palavra mais adiante) e não se falava, como eu teria desejado, sobre o que há de assombroso, de estranho, no fato de sonhar.

Assim, num livro de psicologia que aprecio muito, *The Mind of Man*, de Gustav Spiller, afirmava-se que os sonhos correspondem ao plano mais baixo da atividade mental — tenho para mim que é um erro — e discorria-se sobre as incoerências, a desarticulação das fábulas dos sonhos. Quero mencionar Groussac e seu admirável estudo (pena que não posso recordá-lo e repeti-lo aqui) "Entre sonhos". Groussac, no fim desse estudo que está em *El viaje intelectual*, acho que no segundo volume, diz que é assombroso o fato de que todas as manhãs acordemos mentalmente sãos — ou relativamente sãos, digamos —, depois de passar por aquela zona de sombras, por aqueles labirintos de sonhos.

A análise dos sonhos apresenta uma dificuldade especial. Não podemos examinar os sonhos diretamente. Podemos falar da memória dos sonhos. E é possível que a memória dos sonhos não corresponda diretamente aos sonhos. Um grande escritor do século XVIII, sir Thomas Browne, acreditava que nossa memória dos sonhos é mais pobre que a esplêndida realidade. Outros, em compensação, acreditam que melhoramos os sonhos: se achamos que o sonho é uma obra de ficção (eu acredito que é), talvez continuemos fabulando no momento de despertar e quando, depois, os narramos. Cito agora o livro de Dunne, *An Experiment with Time*. Não concordo com sua teoria, mas é tão bela

que merece ser recordada. Antes, porém, para simplificá-la (passo de um livro a outro, minhas memórias são superiores a meus pensamentos), quero recordar o grande livro de Boécio, *De consolatione philosophiae*, que Dante sem dúvida leu ou releu, como leu ou releu toda a literatura da Idade Média. Boécio, cognominado *o último romano*, o senador Boécio, imagina um espectador de uma corrida de cavalos.

O espectador está no hipódromo e vê, de seu balcão, os cavalos e a largada, as vicissitudes da corrida, a chegada de um dos cavalos à reta final, tudo sucessivamente. Mas Boécio imagina outro espectador. Esse outro espectador é espectador do espectador e espectador da corrida: é, previsivelmente, Deus. Deus vê toda a corrida, vê num único instante eterno, em sua instantânea eternidade, a largada dos cavalos, as vicissitudes, a chegada. Vê tudo isso com uma única vista d'olhos e da mesma maneira vê toda a história universal. Assim, Boécio recupera as duas noções: a ideia do livre-arbítrio e a ideia da Providência. Assim como o espectador vê a corrida inteira e não interfere nela (só que a vê sucessivamente), Deus vê a corrida inteira, do berço até a sepultura. Não interfere no que fazemos, agimos livremente, mas Deus já conhece — Deus já conhece neste momento, digamos — nosso destino final. É assim que Deus vê a história universal, o que acontece com a história universal; vê tudo num único esplêndido, vertiginoso instante, que é a eternidade.

Dunne é um escritor inglês deste século. Não conheço título mais interessante que o de seu livro, *Uma experiência com o tempo*. Nele, Dunne imagina que cada um de nós possui uma espécie de modesta eternidade pessoal: possuímos essa modesta eternidade todas as noites. Esta noite dormiremos, esta noite sonharemos que é quarta-feira. E sonharemos com a quarta-feira e com o dia seguinte, com a quinta-feira, talvez com a sexta-feira, talvez com a terça-feira… A cada homem é dada, com o sonho, uma pequena eternidade pessoal que lhe permite ver seu passado próximo e seu futuro próximo.

Tudo isso o sonhador vê com uma só vista d'olhos, assim como Deus, de sua vasta eternidade, vê todo o processo cósmico. O que acontece com o despertar? Acontece que, como estamos acostumados à vida sucessiva, damos forma narrativa a nosso sonho, mas nosso sonho foi múltiplo e foi simultâneo.

Vejamos um exemplo muito simples. Suponhamos que eu sonhe com um homem, simplesmente com a imagem de um homem (trata-se de um sonho muito pobre), e em seguida, imediatamente, sonho com a imagem de uma árvore. Ao acordar, posso dar a esse sonho tão simples uma complexidade que

não lhe pertence: posso pensar que sonhei com um homem que se transforma em árvore, que era uma árvore. Modifico os fatos, já estou fabulando.

Não sabemos exatamente o que acontece nos sonhos: não é impossível que durante os sonhos estejamos no céu, estejamos no inferno, talvez sejamos alguém, alguém que é o que Shakespeare chamou *the thing I am*, "a coisa que sou", talvez sejamos nós mesmos, talvez sejamos a Divindade. Isso esquecemos ao despertar. Só podemos examinar, dos sonhos, sua memória, sua pobre memória.

Li também o livro de Frazer, um escritor, óbvio, extremamente engenhoso, mas também muito crédulo, já que parece aceitar tudo quanto os viajantes lhe contam. Segundo Frazer, os selvagens não fazem distinção entre a vigília e o sonho. Para eles, os sonhos são um episódio da vigília. Assim, segundo Frazer, ou segundo os viajantes que Frazer leu, um selvagem sonha que vai andando pelo bosque e mata um leão; ao despertar, pensa que sua alma abandonou seu corpo e que matou um leão em sonhos. Ou, se quisermos complicar um pouco mais as coisas, podemos supor que ele matou o sonho de um leão. Tudo isso é possível, e, evidentemente, essa ideia dos selvagens coincide com a ideia das crianças, que não distinguem muito bem entre a vigília e o sonho.

Conto em seguida uma lembrança pessoal. Um sobrinho meu, na época acho que ele estava com cinco ou seis anos — minhas datas são bastante falíveis —, todas as manhãs me contava seus sonhos. Lembro-me de que certa manhã (ele estava sentado no chão) perguntei-lhe o que havia sonhado. Obedientemente, sabendo que eu tinha aquele hobby, me disse: "Esta noite eu sonhei que estava perdido na floresta, fiquei com medo, mas cheguei a uma clareira onde havia uma casa branca, de madeira, com uma escada que fazia toda a volta e com degraus formando uma espécie de corredor, também havia uma porta, mas aí você saiu pela porta". Interrompeu-se bruscamente e acrescentou: "Diga-me, o que você estava fazendo naquela casinha?".

Para ele, tudo transcorria num único plano, tanto a vigília como o sonho. O que nos leva a outra hipótese, a hipótese dos místicos, a hipótese dos metafísicos, a hipótese oposta, que, mesmo assim, se confunde com ela.

Para o selvagem ou para a criança os sonhos são um episódio da vigília, para os poetas e os místicos não é impossível que toda a vigília seja um sonho. É o que afirma, de modo seco e lacônico, Calderón: a vida é sonho. E Shakespeare, já com uma imagem, também o diz: "somos feitos da mesma matéria de nossos sonhos"; e, esplendidamente, o poeta austríaco Walter von der Vogelweide o diz, ao perguntar-se (citarei em meu mau alemão primeiro e depois em meu

espanhol melhor): "*Ist es mein Leben geträumt oder ist es wahr?*", "Sonhei minha vida, ou é verdade?". Ele não tem certeza. O que nos leva, claro, ao solipsismo; à suspeita de que só existe um sonhador, e que esse sonhador é cada um de nós. Esse sonhador — em meu caso — neste momento está sonhando vocês; está sonhando esta sala e esta conferência. Existe um único sonhador; esse sonhador sonha todo o processo cósmico, sonha toda a história universal anterior, sonha inclusive sua infância, sua mocidade. Tudo isso pode não ter acontecido: neste momento começa a existir, ele começa a sonhar e é cada um de nós, não *é nós*, é *cada um de nós*. Neste momento estou sonhando que faço uma conferência na rua Charcas, que procuro os temas — e talvez não os encontre —, estou sonhando com vocês, mas não é verdade. Cada um de vocês está sonhando comigo e com os outros.

Temos estas duas imaginações: a de considerar que os sonhos são parte da vigília e a outra, a esplêndida, a dos poetas, a de considerar que toda vigília é um sonho. Não existe diferença entre as duas matérias. A ideia chega ao artigo de Groussac: não existe diferença em nossa atividade mental. Podemos estar despertos, podemos dormir ou sonhar, e nossa atividade mental é a mesma. E cita, precisamente, aquela frase de Shakespeare: "somos feitos da mesma matéria de nossos sonhos".

Um outro tema não pode ser deixado de lado: os sonhos proféticos. A ideia dos sonhos que correspondem à realidade é própria de uma mentalidade avançada, já que hoje fazemos uma diferença entre os dois planos.

Há uma passagem na *Odisseia* na qual se fala em duas portas, a de chifre e a de marfim. Pela de marfim chegam aos homens os sonhos falsos, e pela de chifre chegam os sonhos verdadeiros ou proféticos. E há uma passagem na *Eneida* (uma passagem que suscitou inúmeros comentários): no livro nono, ou no décimo primeiro, não tenho certeza, Eneias desce aos Campos Elíseos, ultrapassa as Colunas de Hércules: conversa com as grandes sombras de Aquiles, de Tirésias; vê a sombra de sua mãe, quer abraçá-la mas não consegue porque ela é feita de sombra; e vê, além disso, a futura grandeza da cidade que ele fundará. Vê Rômulo, Remo, o campo, e, nesse campo, vê o futuro Foro Romano, a futura grandeza de Roma, a grandeza de Augusto, vê toda a grandeza imperial. E, depois de ver tudo isso, depois de conversar com seus contemporâneos, que são gente futura para Eneias, Eneias volta à terra. Então ocorre o fato curioso que não foi bem explicado, a não ser por um comentador anônimo que, em minha opinião, acertou com a verdade. Eneias volta pela porta de marfim e não pela de chifre. Por quê? O comentador nos diz a razão: porque

na verdade não estamos na realidade. Para Virgílio, o mundo verdadeiro possivelmente fosse o mundo platônico, o mundo dos arquétipos. Eneias passa pela porta de marfim porque entra no mundo dos sonhos — ou seja, no que chamamos vigília.

Bom, tudo isso pode ser.

Agora chegamos à espécie, ao pesadelo. Não será inútil relembrar os nomes do pesadelo.

O nome espanhol, *pesadilla*, não é muito feliz: o diminutivo parece roubar-lhe força. Em outras línguas os substantivos são mais fortes. Em grego a palavra é *efialtes*: Efialtes é o demônio que inspira o pesadelo. Em latim temos o *incubus*. O íncubo é o demônio que oprime aquele que dorme e lhe inspira o pesadelo. Em alemão temos uma palavra muito curiosa: *Alp*, que viria a significar o elfo e a opressão do elfo, a mesma ideia de um demônio que inspira o pesadelo. E existe um quadro, um quadro que De Quincey, um dos grandes sonhadores de pesadelos da literatura, viu. Um quadro de Fussele ou Füssli (era seu verdadeiro nome, um pintor suíço do século XVIII) que se chama *The Nightmare*, O pesadelo. Uma jovem está deitada. Acorda e fica aterrorizada ao ver que sobre seu ventre deitou-se um monstro que é pequeno, negro e maligno. Esse monstro é o pesadelo. Quando Füssli pintou o quadro estava pensando na palavra *Alp*, na opressão do elfo.

Chegamos agora à palavra mais sábia e ambígua, o nome inglês do pesadelo: *the nightmare*, que significa para nós "a égua da noite". Shakespeare a entendeu assim. Há um verso seu que diz, *I met the night mare*, "encontrei a égua da noite". Vê-se que ele concebe o pesadelo como uma égua. Há outro poema que já diz deliberadamente *the nightmare and her nine foals*, "o pesadelo e seus nove potrinhos", no qual o pesadelo também é visto como uma égua.

Mas segundo alguns etimologistas a raiz é diferente. A raiz seria *niht mare*, ou *niht maere*, o demônio da noite. O dr. Johnson, em seu famoso dicionário, diz que isso corresponde à mitologia nórdica — à mitologia saxônica, diríamos —, que vê o pesadelo como algo produzido por um demônio; o que corresponderia — ou talvez fosse uma tradução dessas palavras — ao *efialtes* grego ou ao *incubus* latino.

Há outra interpretação que pode nos ser útil e que relacionaria essa palavra inglesa *nightmare* a *Märchen*, em alemão. *Märchen* significa fábula, conto de fadas, ficção; consequentemente, *nightmare* seria a ficção da noite. Pois bem, o fato de conceber *nightmare* como "a égua da noite" (há algo de terrível nessa

história de "égua da noite") foi uma verdadeira dádiva para Victor Hugo. Hugo dominava o inglês e escreveu um livro muito esquecido sobre Shakespeare. Num de seus poemas, que está em *Les contemplations*, acho, ele menciona o *cheval noir de la nuit*, "o cavalo negro da noite", o pesadelo. Sem dúvida estava pensando na palavra inglesa *nightmare*.

Depois de considerar essas diversas etimologias, temos em francês a palavra *cauchemar*, vinculada, sem dúvida, ao *nightmare* do inglês. Em todas elas há uma ideia (voltarei a elas) de origem demoníaca, a ideia de um demônio que provoca o pesadelo. Creio que não se trata simplesmente de uma superstição: creio que pode haver — e estou falando com toda a ingenuidade e toda a sinceridade — algo de verdade nesse conceito.

Entremos no pesadelo, nos pesadelos. Os meus são sempre os mesmos. Eu diria que tenho dois pesadelos que podem inclusive se confundir. Tenho o pesadelo do labirinto e isso se deve, em parte, a uma gravura em aço que vi num livro francês quando era pequeno. Nessa gravura apareciam as sete maravilhas do mundo, entre elas o labirinto de Creta. O labirinto era um grande anfiteatro, um anfiteatro muito alto (fato que se percebia porque ele era mais alto que os ciprestes e que os homens que o cercavam). Nesse edifício de paredes cegas, funestamente cegas, havia rachaduras. Quando menino, eu acreditava (ou agora acredito que acreditava) que caso tivesse uma lupa suficientemente potente poderia ver, olhar por uma das rachaduras da gravura, o Minotauro no terrível centro do labirinto.

Meu outro pesadelo é o do espelho. Os dois não são diferentes, já que basta dois espelhos opostos para criar um labirinto. Lembro-me de ter visto na casa de Dora de Alvear, em Belgrano, um aposento circular cujas paredes e portas eram de espelho, de modo que quem entrasse naquela peça via-se no centro de um labirinto realmente infinito.

Sempre sonho com labirintos ou com espelhos. No sonho do espelho aparece outra visão, outro terror de minhas noites, que é a ideia das máscaras. As máscaras sempre me causaram medo. Sem dúvida senti, na infância, que se alguém estivesse usando uma máscara era porque escondia alguma coisa horrível. Às vezes (esses são meus pesadelos mais terríveis) me vejo refletido num espelho, mas me vejo refletido usando uma máscara. Tenho medo de arrancar a máscara porque tenho medo de ver meu verdadeiro rosto, que imagino atroz. Ali pode estar a lepra, ou o mal, ou algo mais terrível que qualquer imaginação minha.

Uma característica curiosa em meus pesadelos, não sei se vocês a partilham comigo, é o fato de que eles têm uma topografia exata. Eu, por exemplo, sempre sonho com determinadas esquinas de Buenos Aires. Tenho a esquina da Laprida com a Arenales ou a da Balcarce com a Chile. Sei exatamente onde estou, e sei que devo dirigir-me a algum lugar distante. Esses lugares, no sonho, têm uma topografia precisa mas são completamente diferentes. Podem ser desfiladeiros, podem ser lodaçais, podem ser selvas, isso não importa: eu sei que estou exatamente em tal esquina de Buenos Aires. Procuro encontrar meu caminho.

Seja como for, nos pesadelos o importante não são as imagens. O importante, como descobriu Coleridge — decididamente, estou citando os poetas —, é a impressão produzida pelos sonhos. As imagens são o de menos, são efeitos. Já falei, no início, que havia lido muitos tratados de psicologia, nos quais não encontrei textos de poetas, que são singularmente esclarecedores.

Vejamos um de Petrônio. Uma linha de Petrônio citada por Addison. Ela diz que a alma, quando está livre do peso do corpo, brinca. "A alma, sem o corpo, brinca." Góngora, por sua vez, num soneto, exprime com exatidão a ideia de que os sonhos e o pesadelo, evidentemente, são ficções, são criações literárias:

O sonho, autor de representações,
em seu teatro sobre o vento armado
sombras reveste de um aspecto belo.

O sonho é uma representação. A ideia foi retomada por Addison no início do século XVIII num excelente artigo publicado pela revista *The Spectator*.

Citei Thomas Browne. Ele diz que os sonhos nos dão uma ideia da excelência da alma, já que a alma está livre do corpo e dá para brincar e sonhar. Ele acredita que a alma goza de liberdade. E Addison diz que, efetivamente, a alma, quando está livre do lastro do corpo, imagina, e pode imaginar com uma facilidade que não costuma ter na vigília. Acrescenta que, de todas as operações da alma (da mente, diríamos hoje, hoje não usamos a palavra alma), a mais difícil é a invenção. No sonho, contudo, inventamos com tanta velocidade que iludimos nosso pensamento com o que estamos inventando. Sonhamos ler um livro e a verdade é que estamos inventando cada uma das palavras do livro, mas não nos damos conta e imaginamos que foi escrito por outra pessoa. Percebi em muitos sonhos esse trabalho prévio, digamos, esse trabalho de preparação das coisas.

Lembro-me de certo pesadelo que tive. Ele se passou, sei bem, na rua Serrano, acho que na esquina da Serrano com a Soler, só que não parecia ser Serrano com

Soler, a paisagem era muito diferente: mas eu *sabia* que era na velha rua Serrano, de Palermo. Estava na companhia de um amigo, um amigo que não identifico: eu olhava para ele e ele estava muito mudado. Eu nunca havia visto seu rosto, mas sabia que seu rosto não podia ser aquele. Estava muito mudado, muito triste. Seu rosto estava tomado pelo pesar, pela doença, talvez pela culpa. Mantinha a mão direita dentro do casaco (isso era importante para o sonho). Eu não conseguia ver sua mão, que ele ocultava do lado do coração. Então o abracei, senti que ele necessitava de minha ajuda: "Mas, meu pobre Fulano, o que aconteceu com você? Como você está mudado!". Ele respondeu: "Sim, estou muito mudado". Lentamente, foi tirando a mão. Pude ver que era a garra de um pássaro.

O estranho é que desde o início aquele homem estava com a mão escondida. Sem saber, eu preparara aquela invenção: que o homem tivesse uma garra de pássaro e que visse o que havia de terrível na mudança, o que havia de terrível em sua desgraça, já que estava se transformando num pássaro. Também acontece nos sonhos: perguntam-nos alguma coisa e não sabemos o que responder, dizem-nos a resposta e ficamos atônitos. A resposta pode ser absurda, mas no sonho ela é correta. Havíamos preparado tudo. Chego à conclusão, ignoro se ela é científica, de que os sonhos são a atividade estética mais antiga.

Sabemos que os animais sonham. Há versos latinos nos quais se fala do lebréu que ladra atrás da lebre que persegue em sonhos. Assim, teríamos nos sonhos a mais antiga das atividades estéticas; muito curiosa porque é de ordem dramática. Quero acrescentar o que diz Addison (sem saber, confirmando Góngora) sobre o sonho, autor de representações. Addison observa que no sonho somos o teatro, o auditório, os atores, o argumento, as palavras que ouvimos. Fazemos tudo inconscientemente e tudo tem uma vividez que não costuma ter na realidade. Há pessoas que têm sonhos fracos, inseguros (pelo menos é o que me dizem). Meus sonhos são muito vívidos.

Voltemos a Coleridge. Diz ele que o que sonhamos não importa, que o sonho procura explicações. Recorre a um exemplo: aparece um leão aqui e todos sentimos medo; o medo foi provocado pela imagem do leão. Ou então: estou deitado, acordo, vejo que um animal está sentado em cima de mim, e sinto medo. Mas no sonho pode acontecer o oposto. Podemos sentir a opressão, e esta procura uma explicação. Então eu, absurda mas vividamente, sonho que uma esfinge se deitou em cima de mim. A esfinge não é a causa do terror, ela é uma explicação da opressão sentida. Coleridge acrescenta que pessoas que foram assustadas com falsos fantasmas ficaram loucas. Uma pessoa que sonha com um

fantasma, porém, acorda e passados alguns minutos, ou alguns segundos, consegue recuperar a tranquilidade.

Eu tive — e tenho — muitos pesadelos. O mais terrível, o que me pareceu ser o mais terrível, utilizei num soneto. Foi assim: eu estava em meu quarto; amanhecia (possivelmente essa era a hora no sonho), e ao pé da cama estava um rei, um rei muito antigo, e eu sabia, no sonho, que aquele rei era um rei do Norte, um rei da Noruega. Ele não olhava para mim: fixava o olhar cego no forro do quarto. Eu sabia que era um rei muito antigo porque seu rosto seria impossível hoje em dia. Então senti o terror daquela presença. Via o rei, via sua espada, via seu cão. No fim, acordei. Mas continuei vendo o rei durante algum tempo, porque ficara impressionado. Contado, meu sonho é nada; sonhado, foi terrível.

Quero falar-lhes de um pesadelo que Susana Bombal me contou um dia desses. Não sei se contado ele será impactante; possivelmente, não. Ela sonhou que estava num aposento abobadado cuja parte superior estava completamente às escuras. Da escuridão tombava um tecido preto desfiado. Ela tinha na mão uma tesoura grande, meio desajeitada. Precisava cortar os fiapos que pendiam do tecido, e que eram muitos. O que ela via abarcaria um metro e meio de largura por um metro e meio de comprimento, e depois desaparecia nas trevas do alto. Cortava, e sabia que nunca chegaria ao fim. E teve a sensação de horror que é o pesadelo, porque o pesadelo é, antes de mais nada, a sensação do horror.

Contei dois pesadelos verdadeiros e agora vou contar dois pesadelos da literatura, que possivelmente também foram verdadeiros. Na conferência anterior falei de Dante, referi-me ao *nobile castello* do Inferno. Dante conta como, guiado por Virgílio, chega ao primeiro círculo e vê Virgílio empalidecer. Pensa: se Virgílio empalidece ao entrar no Inferno, que é sua morada eterna, como não haverei de sentir medo? Diz isso a Virgílio, que está aterrorizado. Mas Virgílio insiste: "Eu vou na frente". Então chegam, e chegam inesperadamente, porque se ouvem, além de tudo, infinitos ais; mas são ais que não decorrem de dor física, e sim ais que manifestam algo mais grave.

Chegam a um nobre castelo, a um *nobile castello*. Cercam-no sete muralhas que podem ser as sete artes liberais do *trivium* e do *quadrivium*, ou então as sete virtudes, não importa. Possivelmente Dante sentiu que era um número mágico. Aquele número era suficiente; teria, sem dúvida, muitas justificativas. Menciona-se ainda um arroio que desaparece e um fresco prado que também desaparece. Quando os dois se aproximam, o que veem é esmalte. Veem não a relva, que é uma coisa viva, mas uma coisa morta. Quatro sombras avançam

para eles, são as sombras dos grandes poetas da Antiguidade. Ali está Homero, de espada na mão; ali está Ovídio, ali está Lucano, ali está Horácio. Virgílio diz a ele que deve cumprimentar Homero, a quem Dante tanto reverenciou e nunca leu. E lhe diz: *Onorate l'altissimo poeta*. Homero avança, espada em punho, e admite Dante como o sexto membro de seu grupo. Dante, que ainda não escrevera a *Comédia* porque a está escrevendo naquele exato momento, sabe que é capaz de escrevê-la.

Depois lhe dizem coisas que não convém repetir. Podemos pensar num pudor do florentino, mas acho que existe uma razão mais profunda. Ele fala daqueles que habitam o nobre castelo: ali estão as grandes sombras dos pagãos, dos muçulmanos também; todos falam lenta e suavemente, têm rostos de grande autoridade, mas estão privados de Deus. Ali está a ausência de Deus, eles sabem que estão condenados àquele eterno castelo, àquele castelo eterno e decoroso, mas terrível.

Ali está Aristóteles, o mestre daqueles que sabem. Ali estão os filósofos pré-socráticos, ali está Platão, ali está também, sozinho e à parte, o grande sultão Saladino. Ali estão todos aqueles grandes pagãos que não puderam ser salvos porque lhes faltava o batismo, que não puderam ser salvos por Cristo, de quem Virgílio fala mas a quem não se pode nomear no Inferno: chama-o "um poderoso". Poderíamos imaginar que Dante ainda não havia descoberto seu talento dramático, ainda não sabia que podia fazer seus personagens falarem. Poderíamos lamentar que Dante não nos repita as grandes palavras, sem dúvida dignas, que Homero, aquela grande sombra, lhe dissera com a espada na mão. Mas também podemos sentir que Dante compreendeu que era melhor que tudo fosse silencioso, que tudo fosse terrível no castelo. Falam com as grandes sombras. Dante as enumera: fala de Sêneca, de Platão, de Aristóteles, de Saladino, de Averróis. Menciona-os e não ouvimos uma única palavra. É melhor que seja assim.

Eu diria que, se pensamos no Inferno, o inferno não é um pesadelo; é simplesmente uma câmara de tortura. Acontecem coisas atrozes, mas não há o ambiente de pesadelo existente no "nobre castelo". Esse é oferecido por Dante, talvez pela primeira vez na literatura.

Há um outro exemplo, que foi elogiado por De Quincey. Está no segundo livro de *The Prelude*, de Wordsworth. Diz Wordsworth que estava preocupado — essa preocupação é esquisita, se pensarmos que ele estava escrevendo em princípios do século XIX — com o risco que corriam as artes e as ciências, que estavam à mercê de um cataclismo cósmico qualquer. Naquele tempo ninguém

pensava nesses cataclismos; hoje em dia podemos pensar que toda a obra da humanidade e a própria humanidade podem ser destruídas a qualquer momento. Pensamos na bomba atômica. Pois bem; Wordsworth conta que conversou com um amigo. Pensou: que horror, que horror pensar que as grandes obras da humanidade, que as ciências, que as artes estejam à mercê de um cataclismo cósmico qualquer! O amigo lhe confessa que também ele sentiu esse temor. E Wordsworth lhe diz: sonhei isso…

E agora vem o sonho que me parece a perfeição do pesadelo, porque nele estão os dois elementos do pesadelo: episódios de desconforto físico, de uma perseguição, e o elemento do horror, do sobrenatural. Wordsworth nos diz que estava numa gruta diante do mar, que era meio-dia, que estava lendo no *Quixote*, um de seus livros preferidos, as aventuras do cavaleiro andante que Cervantes historia. Não o menciona diretamente, mas já sabemos de quem se trata. Acrescenta: "Larguei o livro, comecei a pensar; pensei, justamente, no tema das ciências e das artes e em pouco tempo chegou a hora". A poderosa hora do meio-dia, do bochorno do meio-dia, em que Wordsworth, sentado em sua gruta diante do mar (em torno estão a praia, as areias amarelas), recorda: "O sono se apoderou de mim e eu entrei num sonho".

Adormeceu na gruta, diante do mar, entre as areias douradas da praia. No sonho ele está cercado pela areia, um Saara de areia negra. Não há água, não há mar. Está no centro do deserto — no deserto, sempre se está no centro — e está horrorizado pensando no que fazer para fugir do deserto, quando vê que há alguém a seu lado. Estranhamente, é um árabe da tribo dos beduínos, que monta um camelo e leva uma lança na mão direita. Sob o braço esquerdo tem uma pedra; e na mão, uma concha. O árabe lhe diz que sua missão é salvar as artes e as ciências e aproxima a concha de seu ouvido; é uma concha de extraordinária beleza. Wordsworth ("num idioma que eu não conhecia, mas que entendi") nos diz que ouviu a profecia: uma espécie de ode apaixonada, profetizando que a Terra estava prestes a ser destruída pelo dilúvio enviado pela ira de Deus. O árabe lhe diz que é verdade, que o dilúvio se aproxima mas que ele tem uma missão: salvar a arte e as ciências. Mostra-lhe a pedra. E a pedra é, curiosamente, a *Geometria* de Euclides, sem deixar de ser uma pedra. Em seguida aproxima dele a concha, e a concha também é um livro; ela é que lhe disse aquelas coisas terríveis. A concha é, ainda, toda a poesia do mundo, inclusive, por que não, o poema de Wordsworth. O beduíno lhe diz: "Tenho de salvar estas duas coisas, a pedra e a concha, ambos são livros". Volta o rosto para trás e há um momento em que Wordsworth vê que o rosto do beduíno se altera,

enche-se de horror. Ele também olha para trás e vê uma grande luz, uma luz que já inundou metade do deserto. É a luz das águas do dilúvio que vai destruir a Terra. O beduíno se afasta e Wordsworth vê que o beduíno também é dom Quixote e que o camelo também é Rocinante, e que, assim como a pedra é um livro e a concha é um livro, o beduíno é dom Quixote e não é nenhuma das duas coisas nem as duas coisas ao mesmo tempo. Essa dualidade corresponde ao horror do sonho. Wordsworth, naquele momento, acorda com um grito de terror, porque as águas já o estão alcançando.

Penso que esse pesadelo é um dos mais belos da literatura.

Podemos chegar a duas conclusões, pelo menos no decorrer desta noite; depois, nossa opinião mudará. A primeira é que os sonhos são uma obra estética, talvez a mais antiga das expressões estéticas. Assume uma forma estranhamente dramática, já que somos, como disse Addison, o teatro, o espectador, os atores, a fábula. A segunda se refere ao horror do pesadelo. Nossa vigília apresenta grande fartura de momentos terríveis: todos sabemos que há momentos em que a realidade nos oprime. Morreu uma pessoa querida, uma pessoa querida nos abandonou, são tantas as razões de tristeza, de desespero… Mesmo assim, essas razões não se parecem com o pesadelo; o pesadelo tem um horror peculiar, e esse horror peculiar pode exprimir-se mediante qualquer fábula. Pode expressar-se por intermédio do beduíno que também é dom Quixote em Wordsworth; por intermédio da tesoura e dos fiapos, por intermédio de meu sonho do rei, por intermédio dos famosos pesadelos de Poe. Mas existe uma coisa: o *sabor* do pesadelo. Nos tratados que consultei, não se menciona esse horror.

Aqui teríamos a possibilidade de fazer uma interpretação teológica, o que viria a estar de acordo com a etimologia. Tomo qualquer das palavras: digamos *incubus*, latina, ou *nightmare*, saxônica, ou *Alp*, alemã. Todas sugerem algo sobrenatural. Pois bem. E se os pesadelos fossem estritamente sobrenaturais? Se os pesadelos fossem frestas do inferno? Se nos pesadelos estivéssemos literalmente no inferno? Por que não? Tudo é tão estranho que até isso é possível.

as mil e uma noites

Um acontecimento fundamental na história das nações ocidentais é a descoberta do Oriente. Seria mais exato falar em uma consciência do Oriente, contínua, comparável à presença da Pérsia na história grega. Além dessa consciência do Oriente — algo vasto, imóvel, magnífico, incompreensível —, há altos momentos, e vou enumerar alguns, o que me parece conveniente, se quisermos entrar nesse tema pelo qual tenho tanto apreço, um tema que me encanta desde a infância, o tema do *Livro das mil e uma noites*, ou, como ele foi chamado na versão inglesa — a primeira que li —, *The Arabian Nights*: *Noites árabes*. Também tem seu mistério, embora o título seja menos belo que o de *Livro das mil e uma noites*.

Enumero alguns fatos: os nove livros de Heródoto e, neles, a revelação do Egito, o remoto Egito. Digo "o remoto" porque o espaço é medido pelo tempo, e as navegações eram uma empresa perigosa. Para os gregos, o mundo egípcio era maior: eles o viam como misterioso.

Examinaremos mais adiante as palavras Oriente e Ocidente, que não podemos definir e que são verdadeiras. Acontece com elas o que Santo Agostinho dizia que acontece com o tempo: "O que é o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se me perguntam, ignoro". O que são o Oriente e o Ocidente? Se me perguntam, ignoro. Tentemos encontrar uma aproximação.

Vejamos os encontros, as guerras e as campanhas de Alexandre — Alexandre, que conquista a Pérsia, que conquista a Índia e que finalmente morre na Babilônia, como se sabe. Foi esse o primeiro vasto encontro com o Oriente, um encontro que tanto afetou Alexandre, que deixou de ser grego e se tornou parcialmente persa. Agora os persas o incorporaram a sua história: Alexandre, que dormia com a *Ilíada* e com a espada debaixo do travesseiro. Voltaremos a

ele mais adiante, mas, já que mencionamos o nome de Alexandre, quero contar-lhes uma lenda que, bem sei, será do interesse de vocês.

Alexandre não morre na Babilônia aos 33 anos. Afasta-se de um exército e vaga por desertos e selvas e de repente vê um clarão. O clarão é produzido por uma fogueira.

Em volta da fogueira há guerreiros de tez amarela e olhos oblíquos. Não o conhecem, acolhem-no. Como é essencialmente um soldado, participa de batalhas numa geografia que desconhece por completo. É um soldado: não se interessa pelas causas e está disposto a morrer. Passam-se os anos, ele esqueceu tantas coisas, e chega um dia em que a tropa é paga. Entre as moedas há uma que o inquieta. Com a moeda na palma da mão, diz: "És um homem velho; esta é a medalha que mandei cunhar para a vitória de Arbela quando eu era Alexandre da Macedônia". Naquele momento, recupera seu passado e torna a ser um mercenário tártaro ou chinês ou o que fosse.

Essa invenção memorável pertence ao poeta inglês Robert Graves. Segundo uma previsão, Alexandre dominaria o Oriente e o Ocidente. Nos países do Islã ele ainda é celebrado sob o nome de Alexandre Bicorne, porque dispõe dos dois cornos, do Oriente e do Ocidente.

Vejamos outro exemplo desse prolongado diálogo entre o Oriente e o Ocidente, esse diálogo não poucas vezes trágico. Pensemos no jovem Virgílio, que apalpa uma seda estampada vinda de um país remoto. Do país dos chineses, a respeito do qual ele somente sabe que é distante e pacífico, muito populoso, que abarca os últimos confins do Oriente. Virgílio relembrará aquela seda nas *Geórgicas*, aquela seda inconsútil, com imagens de templos, imperadores, rios, pontes, lagos diferentes dos que conhecia.

Outra revelação do Oriente é a daquele livro admirável, a *História natural*, de Plínio. Ali se fala dos chineses e se menciona a Bactriana, a Pérsia, fala-se da Índia, do rei Poro. Há um verso de Juvenal, que devo ter lido há mais de quarenta anos e que, de repente, me vem à memória. Para falar de um lugar remoto, Juvenal diz: *ultra Auroram et Gangem*, "para lá da aurora e do Ganges". Nessas quatro palavras está o Oriente para nós. Como saber se Juvenal o sentiu como nós o sentimos? Acho que sim. O Oriente sempre deve ter exercido um fascínio sobre os homens do Ocidente.

Prossigamos com a história e chegaremos a uma curiosa dádiva. Possivelmente jamais tenha acontecido. Também se trata de uma lenda. Harum al-Rachid, Aarão, o Ortodoxo, envia um elefante a seu colega Carlos Magno. Talvez fosse impossível enviar um elefante de Bagdá até a França, mas isso não

vem ao caso. Não nos custa nada acreditar naquele elefante. O elefante é um monstro. Lembremos que a palavra monstro não significa uma coisa horrível. Lope de Vega foi chamado "Monstro da Natureza" por Cervantes. Aquele elefante deve ter sido algo muito estranho para os francos e para o rei germânico Carlos Magno. (É triste pensar que Carlos Magno não teve condições de ler *A canção de Rolando*, já que devia falar algum dialeto germânico.)

Enviam-lhe um elefante, e esta palavra, "elefante", nos recorda que Rolando faz soar o "olifante", a trombeta de marfim que recebeu esse nome justamente por ter como origem a presa do elefante. E já que estamos falando de etimologias, relembremos que a palavra espanhola *alfil** significa "o elefante", em árabe, e tem a mesma origem de *marfil*.** Em peças orientais de xadrez, vi um elefante com um castelo e um homenzinho. Aquela peça não era a torre, como se poderia pensar por causa do castelo, mas o *alfil*, o elefante.

Nas Cruzadas os guerreiros voltam e trazem lembranças: trazem lembranças de leões, por exemplo. Temos o famoso cruzado *Richard the Lion-Hearted*, Ricardo Coração de Leão. O leão que ingressa na heráldica é um animal do Oriente. Essa lista não pode ser infinita, mas relembremos Marco Polo, cujo livro é uma revelação do Oriente (durante muito tempo foi a maior revelação do Oriente), aquele livro que ele ditou a um companheiro de prisão depois de uma batalha em que os venezianos foram vencidos pelos genoveses. Ali está a história do Oriente e ali, justamente, é mencionado Kublai Khan, que reaparecerá em certo poema de Coleridge.

No século XV são recolhidas diversas fábulas em Alexandria, cidade de Alexandre Bicorne. Essas fábulas têm uma história estranha, segundo se supõe. Foram faladas primeiro na Índia, depois na Pérsia, depois na Ásia Menor e, finalmente, já escritas em árabe, são compiladas no Cairo. É o *Livro das mil e uma noites*.

Desejo deter-me no título. É um dos mais belos do mundo, tão belo, acho, quanto aquele que citei na outra vez, e tão diferente: *Uma experiência com o tempo*.

Neste há uma outra beleza. Creio que ela está no fato de que para nós a palavra "mil" é quase sinônima de "infinito". Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inúmeras noites. Dizer "mil e uma noites" é acrescentar uma ao infinito. Recordemos uma curiosa expressão inglesa. Às vezes, em vez de dizer "para sempre", *for ever*, diz-se *for ever and a day*, "para sempre e um dia". Acrescenta-se um dia à palavra "sempre". O que relembra o epigrama de Heine a uma mulher: "Irei te amar eternamente e ainda além".

A ideia de infinito é consubstancial com *As mil e uma noites*.

Em 1704 é publicada a primeira versão europeia, o primeiro dos seis volumes do orientalista francês Antoine Galland. Com o movimento romântico, o Oriente entra plenamente na consciência da Europa. Basta mencionar dois nomes, dois altos nomes. O de Byron, mais alto por sua imagem que por sua obra, e o de Hugo, alto por todas as razões. Vêm outras versões, e logo ocorre outra revelação do Oriente: é a operada por volta de mil oitocentos e noventa e tantos, por Kipling: "Se ouviste o chamado do Oriente, já não ouvirás outra coisa".

Voltemos ao momento em que se traduzem *As mil e uma noites* pela primeira vez. É um acontecimento fundamental para todas as literaturas da Europa. Estamos em 1704, na França. É a França do Grande Século, é a França em que a literatura é legislada por Boileau, que morre em 1711 e nem desconfia que toda a sua retórica já está sendo ameaçada por essa esplêndida invasão oriental.

Pensemos na retórica de Boileau, cheia de precauções, de proibições, pensemos no culto da razão, pensemos naquela bela frase de Fenelon: "Das operações do espírito, a menos frequente é a razão". Pois bem, Boileau quer apoiar a poesia na razão.

Estamos conversando num ilustre dialeto do latim que se chama língua castelhana, fato que também é um episódio dessa nostalgia, desse comércio amoroso e às vezes belicoso entre Oriente e Ocidente, já que a América foi descoberta graças ao desejo de chegar às Índias. Os habitantes de Moctezuma, de Atahualpa, de Catriel, foram chamados *índios* exatamente devido a esse erro, porque os espanhóis acharam que haviam chegado às Índias. Esta minha minúscula conferência também faz parte desse diálogo entre Oriente e Ocidente.

Quanto à palavra Ocidente, sabemos qual é sua origem, mas não vem ao caso. Seria o caso de dizer que a cultura ocidental é impura no sentido de que só é ocidental a meias. Há duas nações essenciais para nossa cultura. Essas duas nações são a Grécia (já que Roma é uma extensão helenística) e Israel, um país oriental. As duas se reúnem no que denominamos cultura ocidental. Quando falei das revelações do Oriente, deveria ter evocado essa revelação ininterrupta que é a Sagrada Escritura. O fato é recíproco, já que o Ocidente influi no Oriente. Há um livro de um escritor francês intitulado *A descoberta da Europa pelos chineses* e se trata de um fato real, que também deve ter acontecido.

O Oriente é o lugar onde nasce o sol. Há uma linda palavra alemã que eu gostaria de evocar. *Morgenland* — para o Oriente —, "terra da manhã". Para o

Ocidente, *Abendland*, "terra da tarde". Vocês devem estar lembrados de *Der Untergang des Abendlandes*, de Spengler, ou seja, "a ida da tarde para debaixo da terra", ou, como se costuma traduzir de maneira mais prosaica, *A decadência do Ocidente*. Acho que não devemos renunciar à palavra Oriente, uma palavra tão bela, já que nela está, por feliz coincidência, o ouro. Na palavra Oriente sentimos a palavra ouro, já que quando amanhece vê-se o céu de ouro. Uma vez mais, relembro o verso ilustre de Dante, *dolce color d'oriëntal zaffiro*. É que a palavra *oriental* tem os dois sentidos: a safira oriental, aquela que procede do Oriente, e também o ouro da manhã, o ouro daquela primeira manhã no Purgatório.

O que é o Oriente? Se o definimos de modo geográfico, deparamos com algo bastante curioso, e é que parte do Oriente seria o Ocidente, ou o que para os gregos e romanos foi o Ocidente, já que se entende que o Norte da África é o Oriente. É evidente que o Egito também é Oriente, e as terras de Israel, a Ásia Menor e a Bactriana, a Pérsia, a Índia, todos esses países que se estendem mais adiante e que têm pouco em comum entre si. Assim, por exemplo, a Tartária, a China, o Japão, tudo isso é o Oriente para nós. Ao dizer Oriente, acho que todos pensamos, em princípio, no Oriente islâmico, e por extensão no Oriente do norte da Índia.

Esse é o primeiro sentido que ele tem para nós, e isso é fruto de *As mil e uma noites*. Há algo que sentimos como sendo o Oriente, algo que não senti em Israel e que senti em Granada e em Córdoba. Senti a presença do Oriente, e isso é algo que não sei se é possível definir; mas não sei se vale a pena definir uma coisa que todos sentimos intimamente. Devemos as conotações dessa palavra ao *Livro das mil e uma noites*. É nele que pensamos em primeiro lugar; só depois podemos pensar em Marco Polo ou nas lendas do Preste João, naqueles rios de areia com peixes de ouro. Antes de mais nada, pensamos no Islã.

Vejamos a história desse livro; em seguida, a de suas traduções. A origem do livro é obscura. Poderíamos pensar nas catedrais erroneamente denominadas góticas, que são obras de gerações de homens. Mas há uma diferença essencial, ou seja, que os artesãos, os artífices das catedrais, sabiam muito bem o que estavam fazendo. Em compensação, *As mil e uma noites* surgem de modo misterioso. São obra de milhares de autores e nenhum deles pensou que estava construindo um livro ilustre, um dos livros mais ilustres de todas as literaturas, mais apreciado no Ocidente que no Oriente, ao que me dizem.

Agora, uma informação curiosa anotada pelo barão de Hammer Purgstall, um orientalista citado com admiração por Lane e por Burton, os dois tradutores

ingleses mais famosos de *As mil e uma noites*. Ele menciona certos homens, que designa como *confabulatores nocturni*: homens da noite que narram histórias, homens cuja profissão é contar histórias durante a noite. Cita um antigo texto persa que informa que a primeira pessoa que ouviu a recitação de histórias, que reuniu homens da noite para contar histórias que distraíssem sua insônia, foi Alexandre da Macedônia. Essas histórias só podem ter sido fábulas. Tenho a impressão de que o encanto das fábulas não está em sua moral. O que encantou Esopo ou os fabulistas hindus foi imaginar animais que fossem como homenzinhos, com suas comédias e suas tragédias. A ideia da intenção moral foi adicionada no final: o importante era o fato de que o lobo falasse com o cordeiro e o boi com o asno ou o leão com um rouxinol.

Temos Alexandre da Macedônia ouvindo histórias contadas por esses homens anônimos da noite cuja profissão é relatar histórias, e isso perdurou durante muito tempo. Lane, em seu livro *Account of the Manners and Costumes of the Modern Egyptians*, *Usos e costumes dos atuais egípcios*, conta que por volta de 1850 os narradores de histórias eram muito comuns no Cairo. Que havia uns cinquenta deles e que era frequente que narrassem as histórias de *As mil e uma noites*.

Temos uma série de histórias; a série da Índia, onde se forma o núcleo central, segundo Burton e segundo Cansinos-Asséns, autor de uma admirável versão espanhola, passa para a Pérsia; na Pérsia as histórias são modificadas, enriquecidas e arabizadas; finalmente elas chegam ao Egito. Isso acontece em fins do século xv. Em fins do século XV é feita a primeira compilação, e essa compilação era derivada de outra, persa, aparentemente: *Hazar afsana*, *As mil histórias*.

Por que primeiro mil, depois mil e uma? Acho que por duas razões. Uma, supersticiosa (a superstição é importante neste caso), segundo a qual os números pares são de mau agouro. Por isso buscou-se um número ímpar e por sorte acrescentou-se "e uma". Se tivessem posto novecentos e noventa e nove noites, sentiríamos que está faltando uma noite; assim, porém, sentimos que nos dão uma coisa infinita e que para completar ainda nos dão uma noite de lambuja. O texto é lido pelo orientalista francês Galland, que o traduz. Vejamos em que consiste esse texto e de que modo o Oriente está presente nele. Está, antes de mais nada, porque ao lê-lo nos sentimos num país distante.

É sabido que a cronologia, que a história existem; mas elas são antes de mais nada verificações ocidentais. Não existem histórias da literatura persa ou histórias da filosofia hindustâni; tampouco existem histórias chinesas da

literatura chinesa, porque as pessoas não estão interessadas na sucessão dos fatos. A ideia é que a literatura e a poesia são processos eternos. Acho que, no essencial, essas pessoas estão certas. Acho, por exemplo, que o título *Livro das mil e uma noites* (ou, como quer Burton, *Book of the Thousand Nights and a Night*, *Livro das mil noites e uma noite*) seria um belo título se o tivessem inventado esta manhã. Se o inventássemos agora pensaríamos que ótimo título; e ele é ótimo não só porque é belo (assim como é belo *Os crepúsculos do jardim*, de Lugones), mas porque dá vontade de ler o livro.

Temos vontade de perder-nos em *As mil e uma noites*; sabemos que entrando nesse livro podemos esquecer nosso pobre destino humano; podemos entrar num mundo, e esse mundo se compõe de umas quantas figuras arquetípicas e também de indivíduos.

No título *As mil e uma noites* há uma coisa muito importante: a sugestão de um livro infinito. Virtualmente, ele o é. Os árabes dizem que ninguém pode ler *As mil e uma noites* até o fim. Não por razões de tédio: temos a sensação de que o livro é infinito.

Tenho em casa os dezessete volumes da versão de Burton. Sei que nunca chegarei a lê-los todos, mas sei que as noites estão ali à minha espera; que minha vida pode ser desditosa, mas que os dezessete volumes lá estarão; lá estará essa espécie de eternidade de *As mil e uma noites* do Oriente.

E como definir o Oriente — não o Oriente real, que não existe? Eu diria que as noções de Oriente e Ocidente são generalizações, mas que nenhum indivíduo se sente oriental. Suponho que um homem se sinta persa, sinta-se hindu, sinta-se malaio, mas não oriental. Da mesma maneira, ninguém se sente latino-americano: sentimo-nos argentinos, chilenos, orientais (uruguaios). Não vem ao caso, o conceito não existe. Qual é sua ideia básica? Antes de mais nada, a de um mundo de extremos, no qual as pessoas são ou muito infelizes ou muito felizes, muito ricas ou muito pobres. Um mundo de reis, de reis que não têm por que explicar o que fazem. De reis que são, digamos, irresponsáveis como deuses.

Há, também, a noção de tesouros escondidos. Tesouros que qualquer homem pode descobrir. E, muito importante, a noção de magia. O que é a magia? A magia é uma causalidade diferente. É supor que, além das relações causais que conhecemos, há outra relação causal. Essa relação pode decorrer de acidentes, de um anel, de uma lâmpada. Friccionamos um anel, uma lâmpada, e aparece o gênio. Esse gênio é um escravo que também é onipotente, que atenderá a nossa vontade. Pode acontecer a qualquer momento.

Relembremos a história do pescador e do gênio. O pescador tem quatro filhos, é pobre. Todas as manhãs, à beira de um mar, ele joga sua rede. A expressão *um mar* já é uma expressão mágica, que nos situa num mundo de geografia indefinida. O pescador não se aproxima do mar, aproxima-se de *um mar* e joga sua rede. Uma manhã ele joga a rede três vezes e três vezes a puxa: tira um burro morto, tira vasilhas quebradas, tira, enfim, coisas inúteis. Joga-a pela quarta vez (a cada vez, recita um poema) e a rede fica muito pesada. Tem a esperança de que esteja cheia de peixes, mas o que tira é um jarro de cobre amarelo, selado com o sinete de Solimão (Salomão). Abre o jarro e sai uma fumaça espessa. Pensa que poderá vender o jarro aos vendedores de quinquilharias, mas a fumaça chega ao céu, condensa-se e assume a forma de um gênio.

O que são esses gênios? Pertencem a uma criação pré-adamita, anterior a Adão, inferior aos homens, mas podem ser gigantescos. Segundo os muçulmanos, habitam o espaço inteiro e são invisíveis e impalpáveis.

O gênio diz: "Louvado seja Deus e Salomão, seu Apóstolo". O pescador lhe pergunta por que o gênio estará falando em Salomão, que morreu há tanto tempo: agora seu apóstolo é Maomé. Pergunta-lhe ainda por que estava trancado no jarro. O outro lhe diz que foi um dos gênios que se rebelaram contra Solimão e que Solimão o trancafiou no jarro, selou-o e jogou-o ao fundo do mar. Passaram-se quatrocentos anos e o gênio jurou que daria todo o ouro do mundo àquele que o libertasse, mas não aconteceu nada. Jurou que ensinaria o canto dos pássaros àquele que o libertasse. Passam-se os séculos e as promessas se multiplicam. No fim chega um momento em que ele jura que dará a morte àquele que o libertar. "Agora tenho de cumprir meu juramento. Prepare-se para morrer, ó meu salvador!" Esse traço de ira torna o gênio estranhamente humano, quem sabe merecedor de afeto.

O pescador está aterrorizado; finge que não acredita na história e diz: "Isso que você me contou não é verdade. Como é possível que você, cuja cabeça encosta no céu e cujos pés tocam a terra, tenha cabido nesse recipiente tão pequeno?". O gênio responde: "Homem de pouca fé, espere e verá". Diminui de tamanho, entra no jarro e o pescador fecha o jarro, depois o ameaça.

A história prossegue e chega um momento em que o protagonista não é um pescador, mas um rei, depois o rei das Ilhas Negras, e no fim tudo vira uma coisa só. O fato é típico de *As mil e uma noites*. Podemos pensar naquelas esferas chinesas que contêm outras esferas, ou nas bonecas russas. Algo semelhante encontramos no *Quixote*, mas não levado ao extremo de *As mil e uma noites*.

Além do mais, tudo isso faz parte de um grande relato central que vocês conhecem: o do sultão que foi enganado pela mulher e que, para evitar que o engano se repita, resolve casar-se todas as noites e matar a mulher na manhã seguinte. Até que Xerazade resolve salvar as outras e controla o sultão com histórias que permanecem em aberto. Sobre os dois passam-se mil e uma noites, e ela lhe mostra um filho.

Com histórias que estão dentro de histórias se produz um efeito curioso, quase infinito, como uma espécie de vertigem. Isso foi imitado por escritores muito posteriores. É o que acontece com os livros de *Alice*, de Lewis Carroll, ou com o romance *Sylvia and Bruno*, em que há sonhos dentro de sonhos que se ramificam e multiplicam.

O tema dos sonhos é um dos preferidos de *As mil e uma noites*. Uma história admirável é a dos dois que sonharam. Um habitante do Cairo sonha que uma voz lhe ordena em sonhos que vá à cidade de Isfahan, na Pérsia, onde há um tesouro à sua espera. O homem perfaz a longa e perigosa viagem e em Isfahan, esgotado, se estira no pátio de uma mesquita para descansar. Sem saber, está entre ladrões. Vão todos presos, e o cádi lhe pergunta o que foi fazer na cidade. O egípcio conta. O cádi ri às gargalhadas e lhe diz: "Homem crédulo e sem tino, três vezes sonhei com uma casa no Cairo nos fundos da qual há um jardim e no jardim um relógio de sol, e também uma fonte e uma figueira, e embaixo da fonte há um tesouro. Jamais dei o menor crédito a essa mentira. Não me apareça mais em Isfahan. Pegue esta moeda e desapareça". O outro volta para o Cairo: reconheceu sua própria casa no sonho do cádi. Cava embaixo da fonte e encontra o tesouro.

Em *As mil e uma noites* há ecos do Ocidente. Encontramos as aventuras de Ulisses, com a diferença de que Ulisses se chama Simbad, o Marujo. As aventuras às vezes são as mesmas (Polifemo aparece). Para edificar o palácio de *As mil e uma noites* foram necessárias várias gerações de homens, e esses homens são nossos benfeitores, já que nos legaram esse livro inesgotável, esse livro capaz de tantas metamorfoses. Digo tantas metamorfoses porque o primeiro texto, o de Galland, é bastante simples e talvez o mais encantador de todos, o que não exige nenhum esforço do leitor; sem esse primeiro texto, como diz muito bem o capitão Burton, não teria sido possível realizar as versões ulteriores.

Galland, portanto, publica o primeiro volume em 1704. Produz-se uma espécie de escândalo, mas ao mesmo tempo de encanto para a sensata França de Luís XIV. Quando se fala em movimento romântico, têm-se em mente datas

muito posteriores. Seria possível dizer que o movimento romântico começa naquele instante em que alguém, na Normandia ou em Paris, lê *As mil e uma noites*. Essa pessoa está saindo do mundo legislado por Boileau para entrar no mundo da liberdade romântica.

Logo virão outros fatos. A descoberta francesa, por Lesage, do romance picaresco; as baladas escocesas e inglesas publicadas por Percy em 1750 aproximadamente. E, por volta de 1798, o movimento romântico começa na Inglaterra com Coleridge, que sonha com Kublai Khan, o protetor de Marco Polo. Vemos assim como o mundo é admirável e a que ponto as coisas se misturam.

Seguem-se outras traduções. A de Lane vem acompanhada de uma enciclopédia dos costumes dos muçulmanos. A tradução antropológica e obscena de Burton é redigida num curioso inglês, parcialmente do século XIV, um inglês cheio de arcaísmos e neologismos, um inglês não desprovido de beleza mas às vezes de difícil leitura. Depois a versão licenciosa, nos dois sentidos da palavra, do dr. Mardrus, e uma versão alemã literal mas sem o menor encanto literário, de Littmann. Agora, felizmente, temos a versão castelhana de meu ex-mestre, Rafael Cansinos-Asséns. O livro foi publicado no México; é, talvez, a melhor de todas as versões; também vem acompanhada de notas.

Há uma história que é a mais famosa de *As mil e uma noites* e que não consta das versões originais. É a história de "Aladim e a lâmpada maravilhosa". Ela aparece na versão de Galland, e Burton procurou inutilmente o texto árabe ou persa. Houve quem desconfiasse que Galland tivesse falsificado a narrativa. Penso que a palavra "falsificar" é injusta e maldosa. Galland tinha tanto direito a inventar uma história quanto os mencionados *confabulatores nocturni*. Por que não imaginar que depois de traduzir um número tão grande de histórias ele quisesse inventar uma também, e o fizesse?

Há mais, além da história de Galland. Em sua autobiografia, De Quincey diz que para ele havia em *As mil e uma noites* uma história superior às demais e que essa história incomparavelmente superior era a história de Aladim. Ele fala do mago do Magreb que chega à China porque sabe que lá se encontra a única pessoa capaz de desenterrar a lâmpada maravilhosa. Galland nos diz que o mago era astrólogo e que os astros haviam lhe revelado que precisava ir à China em busca do rapaz. De Quincey, que tem uma admirável memória inventiva, lembrava-se de um acontecimento completamente diferente. Segundo ele, o mago aplicara o ouvido à terra e ouvira os incontáveis passos dos homens. E distinguira entre aqueles passos os do rapaz predestinado a desenterrar a

lâmpada. Isso, diz De Quincey, inspirara-lhe a ideia de que o mundo é feito de correspondências, está cheio de espelhos mágicos, e que nas coisas pequenas está o código das maiores. O fato de que o mago magrebino aplicasse o ouvido à terra e decifrasse os passos de Aladim não se encontra em nenhum dos textos. É uma invenção que os sonhos ou a memória deram a De Quincey. *As mil e uma noites* não morreram. O infinito tempo de *As mil e uma noites* segue seu caminho. O livro é traduzido no início do século XVIII; no início do XIX ou em fins do XVIII, De Quincey se lembra dele de outra maneira. *As noites* terão outros tradutores, e cada tradutor dará uma versão diferente do livro. Quase poderíamos falar em muitos livros intitulados *As mil e uma noites*. Dois em francês, redigidos por Galland e Mardrus; três em inglês, redigidos por Burton, Lane e Paine; três em alemão, redigidos por Henning, Littmann e Weil; um em castelhano, de Cansinos-Asséns. Cada um desses livros é diferente, porque *As mil e uma noites* continuam crescendo, ou recriando-se. No admirável Stevenson e em suas admiráveis *Novas mil e uma noites* (*New Arabian Nights*), retoma-se o tema do príncipe disfarçado que percorre a cidade acompanhado de seu vizir, e a quem acontecem curiosas aventuras. Mas Stevenson inventou um príncipe, Floricel da Boêmia, e seu ajudante de ordens, o coronel Geraldine, e os fez percorrer Londres. Mas não a Londres real, e sim uma Londres parecida com Bagdá; não a Bagdá da realidade, e sim a Bagdá de *As mil e uma noites*.

Há outro autor cuja obra todos devemos agradecer: Chesterton, herdeiro de Stevenson. A Londres fantástica em que acontecem as aventuras do padre Brown e do Homem que foi Quinta-feira não existiria se ele não tivesse lido Stevenson. E Stevenson não teria escrito suas *Novas mil e uma noites* se não tivesse lido *As mil e uma noites*. *As mil e uma noites* não são uma coisa que morreu. É um livro tão vasto que não é necessário tê-lo lido, já que ele é parte integrante de nossa memória e faz parte desta noite, também.

---

* Bispo. (N. T.)

** Marfim. (N. T.)

o budismo

O tema de hoje será o budismo. Não entrarei nessa longa história que começou há dois mil e quinhentos anos em Benares, quando um príncipe do Nepal — Sidarta ou Gautama —, que chegara a ser o Buda, fez girar a roda da lei, proclamou as quatro nobres verdades e o caminho óctuplo. Falarei do essencial dessa religião, a mais difundida do mundo. Os elementos do budismo mantiveram-se desde o século v antes de Cristo: ou seja, desde a época de Heráclito, de Pitágoras, de Zenão, até nosso tempo, quando o dr. Suzuki a expõe no Japão. Os elementos são os mesmos. A religião agora está incrustada de mitologia, de astronomia, de estranhas crenças, de magia, mas, já que o tema é complexo, aqui me limitarei ao que as diversas seitas têm em comum. Elas podem corresponder ao Hinayana, ou pequeno veículo. Consideremos antes de mais nada a longevidade do budismo.

Essa longevidade pode ser explicada por razões históricas, mas essas são razões fortuitas, ou melhor, discutíveis, falíveis. Creio que há duas causas fundamentais. A primeira é a tolerância do budismo. Essa singular tolerância não corresponde, como no caso de outras religiões, a diferentes épocas: o budismo sempre foi tolerante.

O budismo nunca recorreu ao ferro ou ao fogo, nunca acreditou que o ferro ou o fogo fossem persuasivos. Ao abraçar o budismo, Asoka, imperador da Índia, não quis impor sua nova religião a ninguém. Um bom budista pode ser luterano, ou metodista, ou presbiteriano, ou calvinista, ou xintoísta, ou taoísta, ou católico, pode, com toda a liberdade, ser prosélito do Islã ou da religião judaica. Por outro lado, um cristão, um judeu ou um muçulmano não têm autorização para ser budistas.

A tolerância do budismo não é uma fraqueza; ela é inerente a sua própria índole. O budismo foi, antes de mais nada, o que se poderia chamar uma ioga. O que é a palavra "ioga"? É a mesma palavra que usamos quando falamos "jugo", e que tem sua origem no latim *jugum*. Um jugo, uma disciplina que o homem se impõe. Em seguida, se compreendermos o que Buda pregou naquele primeiro sermão do Parque das Gazelas, de Benares, há dois mil e quinhentos anos, teremos compreendido o budismo. Com a ressalva de que não se trata de compreender, trata-se de senti-lo em profundidade, de corpo e alma; com a ressalva, também, de que o budismo não admite a realidade do corpo nem a da alma. Tentarei explicar.

Há, ainda, uma outra razão. O budismo exige muito de nossa fé. É natural, já que toda religião é um ato de fé. Assim como a pátria é um ato de fé. O que é, perguntei-me muitas vezes, ser argentino? Ser argentino é sentir que somos argentinos. O que é ser budista? Ser budista não é compreender, porque isso pode ser completado em poucos minutos, mas *sentir* as quatro nobres verdades e o caminho óctuplo. Não entraremos nos meandros do caminho óctuplo, pois esse número atende ao hábito hindu de dividir e subdividir, mas nas quatro nobres verdades.

Temos, ainda, a lenda de Buda. Não é preciso que acreditemos nessa lenda. Tenho um amigo japonês, zen-budista, com quem mantive longas e amistosas discussões. Eu lhe dizia que acreditava na verdade histórica de Buda. Acreditava, e continuo acreditando, que há dois mil e quinhentos anos houve um príncipe do Nepal chamado Sidarta, ou Gautama, que chegou a ser o Buda, ou seja, o Desperto, o Lúcido — diferentemente de nós, que estamos adormecidos ou que estamos sonhando esse longo sonho que é a vida. Lembro-me de uma frase de Joyce: "A história é um pesadelo de que desejo despertar". Pois bem, Sidarta, com a idade de trinta anos, chegou a despertar e a ser o Buda.

Meu amigo budista e eu (não tenho certeza de ser cristão e tenho certeza de não ser budista) discutíamos, e eu lhe dizia: "Por que não acreditar no príncipe Sidarta, que nasceu em Kapilovastu quinhentos anos antes da era cristã?". Ele respondia: "Porque isso não tem a menor importância; o importante é acreditar na Doutrina". Acrescentou, acho que com mais engenho que verdade, que acreditar na existência histórica de Buda ou interessar-se por ela equivaleria a confundir o estudo da matemática com a biografia de Pitágoras ou Newton. Um dos temas de meditação dos monges nos mosteiros da China e do Japão é duvidar da existência de Buda. É uma das dúvidas que eles têm de se impor para chegar à verdade.

As outras religiões exigem muito de nossa credulidade. Se somos cristãos, devemos acreditar que uma das três pessoas da Divindade condescendeu em ser homem e foi crucificado na Judeia. Se somos muçulmanos, temos de acreditar que não há outro deus além de Deus, e que Maomé é seu apóstolo. Podemos ser bons budistas e negar que Buda tenha existido. Ou, melhor dizendo, podemos pensar, devemos pensar que não é importante nossa crença no histórico: o importante é acreditar na Doutrina. Mesmo assim, a lenda de Buda é tão bela que não podemos deixar de narrá-la.

Os franceses se dedicaram com especial atenção ao estudo da lenda de Buda. Eis seu argumento: a biografia de Buda é o que aconteceu com um único homem num breve lapso de tempo. Pode ter sido deste modo ou de tal outro. Já a lenda de Buda iluminou e continua iluminando milhões de homens. A lenda é aquela que inspirou um grande número de pinturas, esculturas e poemas. O budismo, além de ser uma religião, é uma mitologia, uma cosmologia, um sistema metafísico, ou, melhor dizendo, uma série de sistemas metafísicos que não se entendem e que divergem entre si.

A lenda de Buda é iluminadora e sua crença não se impõe. No Japão se insiste na não historicidade de Buda e se insiste na Doutrina. A lenda começa no céu. No céu há alguém que durante séculos e mais séculos, podemos dizer literalmente durante um número infinito de séculos, foi se aperfeiçoando até compreender que na próxima encarnação será o Buda.

Escolhe o continente em que irá nascer. Segundo a cosmogonia budista, o mundo se divide em quatro continentes triangulares e no centro deles há uma montanha de ouro: o monte Meru. Nascerá no que corresponde à Índia. Escolhe o século em que nascerá; escolhe a casta, escolhe a mãe. Agora, a parte terrenal da lenda. Há uma rainha, Maia. Maia significa *ilusão*. A rainha tem um sonho que corre o risco de parecer-nos extravagante, mas que para os hindus não é.

Casada com o rei Suddhodana, ela sonhou que um elefante branco de seis presas, que vagava pelas montanhas de ouro, entrara em seu flanco esquerdo sem lhe causar dor. Acorda; o rei convoca seus astrólogos e eles lhe explicam que a rainha dará à luz um filho que poderá ser o imperador do mundo ou poderá ser o Buda, o Desperto, o Lúcido, o ser destinado a salvar todos os homens. Previsivelmente, o rei escolhe o primeiro destino: quer que seu filho seja o imperador do mundo.

Voltemos ao detalhe do elefante branco de seis presas. Oldemberg destaca que o elefante da Índia é animal doméstico e cotidiano. A cor branca é sempre símbolo de inocência. Por que seis presas? Aqui precisamos recordar (há vezes

em que é preciso recorrer à história) que o número seis, que para nós é arbitrário e de algum modo incômodo (já que preferimos o três ou o sete), não o é na Índia, onde se acredita que há seis dimensões no espaço: acima, abaixo, atrás, adiante, direita e esquerda. Um elefante branco de seis presas não é extravagante para os hindus.

O rei convoca os magos e a rainha dá à luz sem dor. Uma figueira inclina seus ramos para ajudá-la. O filho nasce de pé e ao nascer dá quatro passos: para o norte, para o sul, para o leste e para o oeste, e diz com voz de leão: "Sou o incomparável; este será meu último nascimento". Os hindus acreditam num número infinito de nascimentos anteriores. O príncipe cresce, é o melhor arqueiro, o melhor ginete, o melhor nadador, o melhor atleta, o melhor calígrafo, confunde todos os doutores (aqui podemos pensar em Cristo e os doutores). Aos dezesseis anos, casa-se.

O pai sabe — os astrólogos lhe disseram — que seu filho corre o risco de ser o Buda, o homem que salva todos os demais caso conheça quatro fatos que são: a velhice, a doença, a morte e o ascetismo. Encerra o filho num palácio, fornece-lhe um harém, não direi o número de mulheres que havia no harém porque ele corresponde a um exagero hindu evidente. Mas, por que não dizê-lo, eram 84 mil.

O príncipe vive uma vida feliz; ignora que há sofrimento no mundo, já que lhe ocultam a velhice, a doença e a morte. No dia predestinado, ele sai em sua carruagem por uma das quatro portas do palácio retangular. Digamos, pela porta do norte. Percorre um trecho e vê um ser diferente de todos os que já viu na vida. Anda encurvado, é enrugado, não tem cabelo. Mal consegue caminhar, apoiando-se num cajado. O príncipe pergunta quem é aquele homem, se é que se trata de um homem. O cocheiro lhe responde que é um velho e que todos seremos aquele homem se continuarmos vivendo.

O príncipe volta para o palácio perturbado. Passados seis dias, torna a sair, pela porta do sul. Vê numa valeta um homem ainda mais estranho, com a brancura da lepra e o rosto encovado. Pergunta quem é aquele homem, se é que é um homem. É um enfermo, responde-lhe o cocheiro; todos seremos aquele homem, se continuarmos vivendo.

O príncipe, já muito inquieto, volta para o palácio. Seis dias depois sai novamente e vê um homem que parece adormecido, mas cuja cor não é desta vida. O homem é carregado por outros. Pergunta quem é. O cocheiro lhe diz que é um morto e que todos seremos como aquele morto, se vivermos o suficiente.

O príncipe está desolado. Três horríveis verdades lhe foram reveladas: a verdade da velhice, a verdade da doença, a verdade da morte. Sai uma quarta vez. Vê um homem quase nu, cujo rosto está cheio de serenidade. Pergunta quem é. Dizem-lhe que é um asceta, um homem que renunciou a tudo e que alcançou a beatitude.

O príncipe resolve abandonar tudo; ele, que levou uma vida tão rica. O budismo acredita que o ascetismo pode convir, mas só depois de se experimentar a vida. Não considera que se deva começar recusando-se alguma coisa. É preciso apurar a vida até chegar à borra, depois se desenganar dela; mas nunca sem conhecê-la.

O príncipe resolve ser o Buda. Nesse momento trazem-lhe uma notícia: sua mulher, Jasodhara, deu à luz um filho. Exclama: "Um vínculo foi forjado". É o filho que o prende à vida. Por isso lhe dão o nome de Vínculo. Sidarta está em seu harém, olha para aquelas mulheres que são jovens e belas e as vê como velhas horríveis, leprosas. Vai até os aposentos da esposa. Ela dorme. Segura o filho nos braços. Está a ponto de beijá-la, mas compreende que se a beijar não conseguirá desligar-se dela, e parte.

Vai em busca de mestres. Aqui temos uma parte da biografia que talvez não seja lendária. Por que mostrá-lo discípulo de mestres que depois abandonará? Os mestres lhe ensinam o ascetismo, que ele pratica durante muito tempo. No fim está estirado no meio do campo, seu corpo está imóvel e os deuses que o veem do alto dos 33 céus pensam que morreu. Um deles, o mais sábio, diz: "Não, não morreu; ele será o Buda". O príncipe desperta, corre até um arroio próximo, ingere um pouco de alimento e senta-se debaixo da figueira sagrada: a árvore da lei, por assim dizer.

Segue-se um interregno mágico, que tem sua correspondência com os Evangelhos: é a luta contra o demônio. O demônio se chama Mara. Já examinamos a palavra *nightmare*, demônio da noite. O demônio sente que domina o mundo mas que agora corre perigo, e sai de seu palácio. As cordas de seus instrumentos musicais se partiram, a água secou nas cisternas. Aparelha seus exércitos, monta no elefante de não sei quantas milhas de altura, multiplica seus braços, multiplica suas armas e ataca o príncipe. O príncipe está sentado ao entardecer sob a árvore do conhecimento, aquela árvore que nasceu ao mesmo tempo que ele.

O demônio e suas hostes de tigres, leões, camelos, elefantes e guerreiros monstruosos lançam-lhe flechas. Quando elas chegam a ele, são flores. Lançam-lhe montanhas de fogo, que formam um dossel sobre sua cabeça. O príncipe

medita imóvel, de braços cruzados. Talvez não saiba que está sendo atacado. Pensa na vida; está chegando ao nirvana, à salvação. Antes que o sol se ponha, o demônio foi derrotado. Segue-se uma longa noite de meditação; ao cabo dessa noite, Sidarta não é mais Sidarta. Agora é o Buda: chegou ao nirvana.

Resolve pregar a lei. Levanta-se, já se salvou, quer salvar os demais. Prega seu primeiro sermão no Parque das Gazelas, de Benares. Depois outro sermão, o do fogo, em que diz que tudo arde: almas, corpos, coisas estão em chamas. Mais ou menos naquela época, Heráclito de Éfeso dizia que tudo é fogo.

Sua lei não é a do ascetismo, já que para o Buda o ascetismo é um erro. O homem não deve se abandonar à vida carnal porque a vida carnal é baixa, ignóbil, opressiva e dolorosa; ao ascetismo tampouco: também ele é ignóbil e doloroso. Prega um caminho do meio — para acompanhar a terminologia teológica —, já alcançou o nirvana e vive quarenta e tantos anos, que dedica à pregação. Poderia ter sido imortal, mas escolhe o momento de sua morte, quando já conta com muitos discípulos.

Morre na casa de um ferreiro. Seus discípulos o circundam. Estão desesperados. Que farão sem ele? Diz-lhes que não existe, que é um homem como eles, tão irreal e tão mortal quanto eles, mas que lhes deixa sua Lei. Aqui temos uma grande diferença em relação a Cristo. Acho que Jesus diz a seus discípulos que, se dois deles estão reunidos, ele será o terceiro. Buda, porém, lhes diz: deixo a vocês minha Lei. Ou seja, pôs a roda da lei em movimento no primeiro sermão. Mais adiante virá a história do budismo. Os fatos são muitos: o lamaísmo, o budismo mágico, o Mahayana ou grande veículo, que se segue ao Hinayana ou pequeno veículo, o zen-budismo do Japão.

Tenho para mim que há dois budismos que se assemelham, que são quase idênticos: o pregado por Buda e o que se ensina hoje em dia na China e no Japão, o zen-budismo. O resto são incrustações mitológicas, fábulas. Algumas dessas fábulas são interessantes. Sabe-se que Buda podia fazer milagres, mas, tal como Jesus Cristo, não gostava de milagres, não gostava de praticá-los. Pareciam-lhe uma ostentação vulgar. Vou contar uma história: a história da tigela de sândalo.

Um mercador, numa cidade da Índia, manda talhar um pedaço de sândalo em forma de tigela. Depois põe a tigela no alto de uma série de caniços de bambu, uma espécie de altíssimo pau-de-sebo. Diz que dará a tigela de sândalo àquele que conseguir alcançá-la. Há mestres heréticos que tentam chegar lá: em vão. Querem subornar o mercador para que ele diga que tiveram sucesso. O mercador se recusa e chega um discípulo menor de Buda. Seu nome não é

mencionado fora desse episódio. O discípulo se ergue no ar, voa seis vezes em torno da tigela, recolhe-a e a entrega ao mercador. Quando Buda ouve a história, manda expulsá-lo da ordem por ter realizado uma coisa tão pueril.

Mas Buda também fez milagres. Por exemplo este, um milagre de cortesia. Buda precisa atravessar um deserto ao meio-dia. Os deuses, de seus 33 céus, jogam-lhe uma sombrinha cada um. Buda, que não quer ofender nenhum dos deuses, se multiplica em 33 Budas, de modo que cada um dos deuses vê, do alto, um Buda protegido pela sombrinha que lhe jogou.

Entre os feitos de Buda há um esclarecedor: a parábola da flecha. Um homem foi ferido em batalha e não quer que lhe arranquem a flecha. Antes quer saber o nome do arqueiro, a que casta pertencia, o material da flecha, em que lugar estava o arqueiro, que comprimento tem a flecha. Enquanto se discutem essas questões, ele morre. "Eu, porém", diz Buda, "ensino a arrancar a flecha." O que é a flecha? É o universo. A flecha é a ideia do eu, de tudo o que está cravado em nós. Buda diz que não devemos perder tempo com questões inúteis. Por exemplo: o universo é finito ou infinito? Buda viverá ou não depois do nirvana? Tudo isso é inútil, o importante é arrancar a flecha. Trata-se de um exorcismo, de uma lei de salvação.

Diz Buda: "Assim como o vasto oceano tem um só sabor, o sabor do sal, o sabor da lei é o sabor da salvação". A lei que ele ensina é vasta como o mar mas tem um só sabor: o sabor da salvação. Seus continuadores, evidentemente, se dispersaram (ou talvez tenham encontrado muita coisa) em indagações metafísicas. Não é essa a finalidade do budismo. Um budista pode ser adepto de qualquer religião, desde que siga essa lei. O que importa é a salvação e as quatro nobres verdades: o sofrimento, a origem do sofrimento, a cura do sofrimento e o meio para chegar à cura. No final, o nirvana. A ordem das verdades não importa. Já se disse que elas correspondem a uma antiga tradição médica em que se trata o mal, o diagnóstico, o tratamento e a cura. A cura, neste caso, é o nirvana.

Agora chegamos ao mais difícil. Àquilo que nossas mentes ocidentais tendem a repelir. A transmigração, que para nós é antes de mais nada um conceito poético. O que transmigra não é a alma, porque o budismo nega a existência da alma, mas o carma, que é uma espécie de organismo mental, que transmigra infinitas vezes. No Ocidente, essa ideia está vinculada a vários pensadores, sobretudo a Pitágoras. Pitágoras reconheceu o escudo com que combatera na guerra de Troia, quando tinha outro nome. No décimo livro de *A república*, de Platão, está o sonho de Er. Esse soldado vê as almas que, antes de beber no rio

do Esquecimento, escolhem seus destinos. Agamenon escolhe ser uma águia, Orfeu um cisne, e Ulisses — que um dia se chamou Ninguém — quer ser o mais modesto e desconhecido dos homens.

Há uma passagem de Empédocles de Agrigento que relembra suas vidas anteriores: "Eu fui donzela, eu fui um galho, eu fui um cervo e fui um mudo peixe que surge do mar". César atribui essa doutrina aos druidas. O poeta celta Taliesi diz que não há uma só forma no universo que não tenha sido a dele: "Fui um chefe na batalha, fui uma espada na mão, fui uma ponte que atravessa sessenta rios, estive enfeitiçado na espuma da água, fui uma estrela, fui uma luz, fui uma árvore, fui uma palavra num livro, fui um livro no início". Há um poema de Dario, talvez o mais belo de seus poemas, que começa assim: "Eu fui um soldado que dormiu no leito/ de Cleópatra a rainha…".

A transmigração foi um dos grandes temas da literatura. Também a encontramos entre os místicos. Plotino diz que passar de uma a outra vida é como dormir em camas diferentes e em quartos diferentes. Penso que todos já tivemos alguma vez a sensação de ter vivido um momento semelhante em vidas anteriores. Num belo poema de Dante Gabriel Rossetti, "Sudden light", lê-se, *I have been here before*, "já estive aqui antes". Ele se dirige a uma mulher que possuiu ou que vai possuir e lhe diz: "Já foste minha e foste minha um número infinito de vezes e continuarás sendo minha infinitamente". Isso nos leva à doutrina dos ciclos, que está tão próxima do budismo e que Santo Agostinho refutou em *A cidade de Deus*.

Porque os estoicos e os pitagóricos haviam recebido a notícia da doutrina hindu: que o universo consiste em um número infinito de ciclos que se medem por kalpas. A kalpa transcende a imaginação dos homens. Imaginemos uma parede de ferro. Tem dezesseis milhas de altura e a cada seiscentos anos é roçada por um anjo. O anjo a roça com um tecido finíssimo de Benares. Quando o tecido tiver desgastado a muralha que tem dezesseis milhas de altura, terá transcorrido o primeiro dia de uma das kalpas, e os deuses também duram o que duram as kalpas, depois morrem.

A história do universo se divide em ciclos, e nesses ciclos há longos eclipses nos quais não há nada ou em que restam apenas as palavras do Veda. Essas palavras são arquétipos que servem para criar as coisas. A divindade Brahma morre também, e renasce. Há um momento bastante patético em que Brahma está em seu palácio. Renasceu depois de uma dessas kalpas, depois de um desses eclipses. Percorre os aposentos, que estão vazios. Pensa em outros deuses. Os outros

deuses surgem quando ele os invoca; e acreditam que Brahma os criou porque já estavam ali antes.

Examinemos essa visão da história do universo. No budismo não há um Deus; ou talvez haja um Deus, mas isso não é o essencial. O essencial é que acreditemos que nosso destino foi predeterminado por nosso carma, ou *karmam*. Se me coube nascer em Buenos Aires em 1899, se me coube ser cego, se me coube estar aqui esta noite pronunciando esta conferência diante de vocês, tudo isso é obra de minha vida anterior. Não existe um único fato de minha vida que não tenha sido predeterminado por minha vida anterior. Isso é o que se denomina o carma. O carma, como eu já disse, vem a ser uma estrutura mental, uma finíssima estrutura mental.

Em todos os momentos de nossas vidas, estamos tecendo e tramando. Porque não apenas nossas opções tecem; também nossos atos, nossos devaneios, nosso sono, nossa semivigília: estamos perpetuamente tecendo essa coisa. Quando morremos, nasce outro ser que herda nosso carma.

Deussen, discípulo de Schopenhauer, que tanto apreciou o budismo, conta que na Índia encontrou um mendigo cego e dele se compadeceu. O mendigo lhe disse: "Se nasci cego, isso se deve às culpas cometidas em minha vida anterior; é justo que eu seja cego". As pessoas aceitam a dor. Gandhi se opõe à fundação de hospitais dizendo que os hospitais e as obras beneficentes simplesmente atrasam o pagamento de uma dívida, que não devemos ajudar os outros: se os outros sofrem é porque devem sofrer, visto que se trata de uma culpa que têm de pagar, e se os ajudo estou retardando o pagamento da dívida.

O carma é uma lei cruel, mas tem uma curiosa consequência matemática: se minha vida atual é determinada por minha vida anterior, essa vida anterior foi determinada por outra; e aquela, por outra, e assim infinitamente. Ou seja: a letra *z* foi determinada pelo *y*, e o *y* pelo *x*, o *x* pelo *v*, o *v* pelo *u*, com o detalhe de que esse alfabeto tem fim, mas não tem princípio. Os budistas e os hindus, em geral, acreditam num infinito atual; pensam que para chegar a este momento já se passou um tempo infinito, e quando digo infinito não quero dizer indefinido, inumerável, quero dizer estritamente *infinito*.

Dos seis destinos permitidos aos homens (a pessoa pode ser demônio, pode ser planta, pode ser animal), o mais difícil é o de ser homem, e devemos aproveitá-lo para salvar-nos.

Buda imagina uma tartaruga no fundo do mar e uma argola que flutua. A cada seiscentos anos a tartaruga tira a cabeça para fora da água, e seria muito estranho que a cabeça se encaixasse na argola. Pois bem, Buda diz: "Tão

estranho quanto o fato de que isso aconteça com a tartaruga e a argola é o fato de sermos homens. Devemos aproveitar o fato de ser homens para chegar ao nirvana".

Qual é a causa do sofrimento, a causa da vida, já que refutamos o conceito de um Deus, já que não existe um deus pessoal que crie o universo? Esse conceito é o que Buda chama zen. A palavra *zen* pode nos parecer estranha, mas vamos compará-la com outras palavras que conhecemos.

Pensemos por exemplo na Vontade de Schopenhauer. Schopenhauer concebe *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *O mundo como vontade e representação*. Há uma vontade que se encarna em cada um de nós e que produz essa representação, que é o mundo. Encontramos isso em outros filósofos com nomes diferentes. Bergson fala no *élan vital*, no ímpeto vital; Bernard Shaw, em *the life force*, a força vital, que é a mesma coisa. Mas há uma diferença: para Bergson e para Shaw o *élan vital* são forças que devem se impor, devemos continuar sonhando o mundo, criando o mundo. Para Schopenhauer, para o sombrio Schopenhauer, e para Buda, o mundo é um sonho, devemos deixar de sonhá-lo e podemos chegar a isso mediante prolongados exercícios. Temos inicialmente o sofrimento, que vem a ser o zen. E o zen produz a vida, e a vida é, forçosamente, infelicidade; pois o que é viver? Viver é nascer, envelhecer, adoecer, morrer, além de outros males, entre eles um muito patético, que para Buda é um dos mais patéticos: não estar com as pessoas que amamos.

Temos de renunciar à paixão. O suicídio não serve porque é um ato apaixonado. O homem que se suicida continua no mundo dos sonhos. Devemos chegar à compreensão de que o mundo é uma aparição, um sonho, de que a vida é sonho. Por isso devemos senti-lo profundamente, chegar a isso graças aos exercícios de meditação. Nos mosteiros budistas, um dos exercícios é este: o neófito precisa viver cada momento de sua vida vivendo-o plenamente. Deve pensar: "agora, meio-dia, estou atravessando o pátio, agora me encontrarei com o superior", e ao mesmo tempo deve pensar que o meio-dia, o pátio e o superior são irreais, são tão irreais quanto ele e quanto seus pensamentos. Porque o budismo nega o eu.

Uma das desilusões fundamentais é a do eu. O budismo, assim, está de acordo com Hume, com Schopenhauer e com nosso Macedonio Fernández. Não existe um sujeito, o que existe é uma série de estados mentais. Se digo "eu penso", estou incorrendo num erro, porque suponho um sujeito constante e em seguida uma obra desse sujeito, que é o pensamento. Não é assim. Seria preciso dizer, conforme Hume, não "eu penso", mas "se pensa", como se diz "chove". Ao

dizer *chove*, não pensamos que a chuva exerce uma ação; não está *acontecendo* alguma coisa. Do mesmo modo, assim como se diz está calor, está frio, chove, devemos dizer: pensa-se, sofre-se, e evitar o sujeito.

Nos mosteiros budistas os neófitos são submetidos a uma disciplina muito rígida. Podem abandonar o mosteiro no momento que quiserem. Nem sequer — diz-me María Kodama — se anotam os nomes. O neófito entra no mosteiro e é submetido a trabalhos muito pesados. Dorme e quinze minutos depois o acordam; precisa lavar, precisa varrer; se adormece, é castigado fisicamente. Assim, tem de pensar o tempo todo, não em suas culpas, mas na irrealidade de tudo. Tem de fazer um exercício contínuo de irrealidade.

Chegamos agora ao zen-budismo e a Bodhidharma. Bodhidharma foi o primeiro missionário, no século VI. Bodhidharma se transfere da Índia para a China e tem um encontro com um imperador que fomentara o budismo e que lhe enumera mosteiros e santuários e o informa quanto ao número de neófitos budistas. Bodhidharma lhe diz: "Tudo isso pertence ao mundo da ilusão; os mosteiros e os monges são tão irreais quanto você e eu". Depois se afasta para meditar e se senta apoiado numa parede.

A doutrina chega ao Japão e se ramifica em diversas seitas. A mais famosa delas é a zen. Na seita zen descobriu-se um procedimento para chegar à iluminação. Ele só funciona depois de anos de meditação. Chega-se a ela bruscamente; não se trata de uma série de silogismos. Devemos intuir a verdade de golpe. O procedimento se chama *satori* e consiste numa ocorrência brusca, que está além da lógica.

Sempre pensamos em termos de sujeito, objeto, causa, efeito, lógico, ilógico, uma coisa e seu oposto; temos de superar essas categorias. Segundo os doutores do zen, chegar à verdade por meio de uma intuição brusca, mediante uma resposta ilógica. O neófito pergunta ao mestre o que é o Buda. O mestre lhe responde: "O cipreste é o pomar". Uma resposta inteiramente ilógica, que pode despertar a verdade. O neófito pergunta por que Bodhidharma veio do oeste. O mestre pode responder: "Três libras de linho". Essas palavras não encerram um sentido alegórico; são uma resposta disparatada para despertar, de chofre, a intuição. Também pode ser uma pancada. O discípulo pode perguntar alguma coisa e o mestre pode responder com uma pancada. Conta-se uma história — que evidentemente só pode ser lendária — sobre Bodhidharma.

Bodhidharma era acompanhado por um discípulo que lhe fazia perguntas e Bodhidharma nunca respondia. O discípulo procurava meditar, e passado algum tempo cortou o braço esquerdo e se apresentou perante o mestre como uma

prova de que queria ser seu discípulo. Como prova de sua intenção, mutilou-se deliberadamente. O mestre, sem prestar atenção no fato, que afinal era um fato físico, um fato ilusório, lhe disse: "O que queres?". O discípulo lhe respondeu: "Durante muito tempo procurei minha mente e não a encontrei". O mestre resumiu: "Não a encontraste porque ela não existe". Nesse momento o discípulo compreendeu a verdade, compreendeu que o eu não existe, compreendeu que tudo é irreal. Aqui temos, mais ou menos, o essencial do zen-budismo.

É muito difícil expor uma religião, sobretudo uma religião que não professamos. Penso que o importante não é viver o budismo como um jogo de lendas, mas como uma disciplina; uma disciplina que está ao nosso alcance e que não exige de nós o ascetismo. Ela tampouco nos permite abandonar-nos às licenças da vida carnal. O que ela nos pede é a meditação, uma meditação que não tem de ser a respeito de nossas culpas, a respeito de nossa vida passada.

Um dos temas de meditação do zen-budismo é pensar que nossa vida passada foi ilusória. Se eu fosse um monge budista, pensaria neste momento que comecei a viver agora, que toda a vida anterior de Borges foi um sonho, que toda a história universal foi um sonho. Mediante exercícios de ordem intelectual iremos nos libertando do zen. Uma vez que tenhamos compreendido que o eu não existe, não pensaremos que o eu pode ser feliz ou que nosso dever é torná-lo feliz. Chegaremos a um estado de calma. Isso não significa que o nirvana equivalha à cessação do pensamento, e uma prova disso estaria na lenda de Buda. Buda, sob a figueira sagrada, chega ao nirvana, e, mesmo assim, continua vivendo e pregando a lei durante muitos anos.

O que significa chegar ao nirvana? Simplesmente que nossos atos já não projetam sombras. Enquanto estamos neste mundo, estamos submetidos ao carma. Cada um de nossos atos trama essa estrutura mental que se chama carma. Quando chegamos ao nirvana, nossos atos já não projetam sombras, estamos livres. Santo Agostinho disse que quando estamos salvos não temos por que pensar no mal ou no bem. Continuaremos fazendo o bem, sem pensar nisso.

O que é o nirvana? Boa parte da atenção suscitada pelo budismo no Ocidente se deve a essa bela palavra. Parece impossível que a palavra nirvana não encerre algo precioso. O que é o nirvana, literalmente? É extinção, apagamento. Conjecturou-se que, quando alguém atinge o nirvana, se apaga. Mas quando morre há um grande nirvana, e, então, a extinção. Contrariamente, um orientalista austríaco chama a atenção para o fato de que Buda usava a física de sua época, e a ideia da extinção, naquele momento, não era a mesma de hoje: pois se pensava que uma chama, ao apagar-se, não desaparecia. Pensava-se que a

chama continuava viva, que perdurava em outro estado, e dizer nirvana não significava forçosamente a extinção. Pode significar que continuamos de outro modo. De um modo inconcebível para nós. Em geral, as metáforas dos místicos são metáforas nunciativas, mas as dos budistas são diferentes. Quando se fala do nirvana não se fala do vinho do nirvana ou da rosa do nirvana ou do abraço do nirvana. Com mais frequência, ele é comparado a uma ilha. A uma ilha firme no meio das tormentas. É comparado a uma alta torre; pode ser comparado a um jardim, também. É algo que existe por conta própria, para além de nós.

O que falei hoje é fragmentário. Teria sido absurdo que eu expusesse uma doutrina à qual dediquei tantos anos — e da qual na realidade entendi pouco — com a disposição de mostrar uma peça de museu. Para mim o budismo não é uma peça de museu: é um caminho de salvação. Não para mim, mas para milhões de homens. É a religião mais difundida do mundo e creio tê-la tratado com todo o respeito, ao expô-la esta noite.

a poesia

O panteísta irlandês Escoto Erígena disse que a Sagrada Escritura encerra um número infinito de sentidos e comparou-a à plumagem irisada do pavão real. Séculos depois, um cabalista espanhol disse que Deus fez a Escritura para cada um dos homens de Israel, e que por conseguinte há tantas Bíblias quantos leitores da Bíblia. Se pensarmos que Deus é o autor da Bíblia e também do destino de cada um de seus leitores, podemos admitir esse fato. Cabe pensar que estas duas sentenças, a da plumagem irisada do pavão real de Escoto Erígena e a das tantas Escrituras quantos leitores do cabalista espanhol, são duas provas: da imaginação celta a primeira, e da imaginação oriental a segunda. Mas ouso dizer que são verdadeiras, não só no que se refere à Escritura, como no que diz respeito a qualquer livro digno de ser relido.

Emerson disse que uma biblioteca é um gabinete mágico em que há muitos espíritos enfeitiçados. Eles despertam quando os chamamos; enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geometricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas. Quando o abrimos, quando o livro encontra seu leitor, ocorre o fato estético. E cabe acrescentar que até para um mesmo leitor o mesmo livro muda, visto que mudamos, visto que somos (para retomar minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o de hoje não será o de amanhã. Mudamos incessantemente, e é viável afirmar que cada leitura de um livro, cada releitura, cada lembrança dessa leitura renovam o texto. Também o texto é o cambiante rio de Heráclito.

Isso pode levar-nos à doutrina de Croce, que não sei se é a mais profunda mas que é sem dúvida a menos prejudicial: a ideia de que a literatura é expressão. O que nos leva à outra doutrina de Croce, que costuma ser esquecida: se a literatura é expressão, a literatura é formada por palavras e a linguagem

também é um fenômeno estético. Isso é uma coisa que temos dificuldade para admitir: o conceito de que a linguagem é um fato estético. Quase ninguém professa a doutrina de Croce e todos a aplicam continuamente.

Dizemos que o espanhol é um idioma sonoro, que o inglês é um idioma de sons variados, que o latim tem uma dignidade singular, a que aspiram todos os idiomas que vieram depois: aplicamos categorias estéticas aos idiomas. Erroneamente, supõe-se que a linguagem corresponde à realidade, a essa coisa tão misteriosa que chamamos realidade. A verdade é que a linguagem é outra coisa.

Pensemos numa coisa amarela, resplandecente, cambiante; essa coisa às vezes está no céu, circular; outras vezes tem a forma de um arco, outras vezes cresce e mingua. Alguém — mas jamais saberemos o nome desse alguém —, nosso antepassado, nosso antepassado comum, deu a essa coisa o nome de *lua*, diferente em diferentes idiomas e diversamente feliz. Eu diria que a palavra grega *Selene* é complexa demais para a lua, que a palavra inglesa *moon* tem algo de pausado, algo que obriga a voz à lentidão que convém à lua, que se parece com a lua, porque é quase circular, quase começa com a mesma letra com que termina. Quanto à palavra *luna*, essa bela palavra que herdamos do latim, essa bela palavra que é comum ao italiano, consta de duas sílabas, de duas peças, o que, talvez, seja demais. Temos *lua*, em português, que parece menos feliz; e *lune*, em francês, que tem algo de misterioso.

Já que estamos falando em castelhano, fiquemos com a palavra *luna*. Pensemos que alguém, algum dia, inventou a palavra *luna*. Sem dúvida, a primeira invenção devia ser muito diferente. Por que não nos deter no primeiro homem que disse a palavra *luna* — com esse som ou com outro?

Existe uma metáfora que mais de uma vez tive ocasião de citar (desculpem-me a monotonia, mas minha memória é uma velha memória de setenta e tantos anos), aquela metáfora persa que diz que a lua é o espelho do tempo. Na expressão "espelho do tempo" está a fragilidade da lua e também sua eternidade. Está essa contradição da lua, tão quase translúcida, tão quase nada, mas cuja medida é a eternidade.

Em alemão, a palavra *lua* é masculina. Assim, Nietzsche pôde dizer que a lua é um monge que olha a terra com inveja, ou um gato, *Kater*, que pisa tapetes de estrelas. Os gêneros gramaticais também influem na poesia. Dizer "lua" ou dizer "espelho do tempo" são dois fatos estéticos, com a ressalva de que a segunda é uma obra de segundo grau, porque "espelho do tempo" é composta

de duas unidades e "lua" nos dá talvez com eficácia ainda maior a palavra, o conceito da lua. Cada palavra é uma obra poética.

Supõe-se que a prosa esteja mais próxima da realidade que a poesia. Em minha opinião, é um erro. Existe um conceito, atribuído ao contista Horacio Quiroga, no qual ele diz que, se um vento frio sopra dos lados do rio, é preciso escrever simplesmente *um vento frio sopra dos lados do rio*. Quiroga, se de fato disse isso, parece ter esquecido que essa construção está tão distante da realidade quanto o vento frio que sopra dos lados do rio. Que percepção temos? Sentimos o movimento do ar, chamamos isso vento; sentimos que esse vento vem de determinada direção, dos lados do rio. E com tudo isso formamos algo tão complexo quanto um poema de Góngora ou uma frase de Joyce. Voltemos à expressão "o vento que sopra dos lados do rio". Criamos um sujeito: *vento*; um verbo: que *sopra*; numa circunstância real: *dos lados do rio*. Tudo isso está distante da realidade; a realidade é uma coisa mais simples. Essa expressão aparentemente prosaica, deliberadamente prosaica e comum escolhida por Quiroga é uma expressão complicada, é uma estrutura.

Temos o famoso verso de Carducci "o silêncio verde dos campos". Poderíamos pensar que se trata de um erro, que Carducci alterou o lugar do epíteto; deveria ter escrito "o silêncio dos verdes campos". Esperta ou retoricamente, alterou-o e falou do verde silêncio dos campos. Consideremos a percepção da realidade. O que é nossa percepção? Sentimos diversas coisas ao mesmo tempo. (A palavra *coisa* é substantiva demais, talvez.) Sentimos o campo, a vasta presença do campo, sentimos o verdor e o silêncio. O próprio fato de que exista uma palavra para *silêncio* é uma criação estética. Porque *silêncio* foi aplicado a pessoas: uma pessoa está em silêncio ou uma extensão de campo está silenciosa. Aplicar "silêncio" à circunstância de que não haja ruído no campo já é uma operação estética, que sem dúvida foi ousada em sua época. Quando Carducci diz "o silêncio verde dos campos" está dizendo uma coisa que está tão próxima e tão distante da realidade imediata quanto se dissesse "o silêncio dos verdes campos".

Temos outro exemplo famoso de hipálage, aquele insuperado verso de Virgílio *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, "iam escuros sob a solitária noite pela sombra". Deixemos o *per umbram* que arredonda o verso e tomemos "iam escuros [Eneias e a Sibila] sob a solitária noite" ("solitária" tem mais força em latim porque vem antes de *sub*). Poderíamos até supor uma troca na posição das palavras, porque o natural teria sido dizer "iam solitários sob a escura noite". Contudo, tentemos recriar essa imagem: pensemos em Eneias e na Sibila e

veremos que está tão perto de nossa imagem dizer "iam escuros sob a solitária noite" quanto dizer "iam solitários sob a escura noite".

A linguagem é uma criação estética. Creio que não resta a menor dúvida quanto a isso, e uma prova é que, quando estudamos um idioma, quando somos obrigados a ver as palavras de perto, sentimos que elas são belas ou não. Ao estudar um idioma, vemos as palavras com lupa, pensamos esta palavra é feia, esta é bonita, esta é pesada. Isso não acontece com a língua materna, em que as palavras não nos parecem isoladas do discurso.

Diz Croce: a poesia é expressão se um verso for expressão, se cada uma das partes que compõem o verso, cada uma das palavras, for expressiva em si mesma. Vocês dirão que isso é muito batido, que é uma coisa que todo mundo já sabe. Mas não estou seguro de sabermos; acho que sentimos que é uma coisa sabida porque é verdade. O fato é que a poesia não são os livros na estante, não são os livros do gabinete mágico de Emerson.

A poesia é o encontro do leitor com o livro, a descoberta do livro. Há outra experiência estética que é o momento, também muito estranho, em que o poeta concebe a obra, no qual ele vai descobrindo ou inventando a obra. Como se sabe, em latim as palavras "inventar" e "descobrir" são sinônimas. Tudo isso está de acordo com a doutrina platônica quando esta afirma que inventar, que descobrir, é recordar. Francis Bacon acrescenta que, se aprender é recordar, ignorar é saber esquecer; já dispomos de tudo, só nos falta ver.

Quando escrevo alguma coisa, tenho a sensação de que essa alguma coisa preexiste. Parto de um conceito geral; sei mais ou menos o princípio e o fim, e depois vou descobrindo as partes intermediárias; mas não tenho a sensação de inventá-las, não tenho a sensação de que dependam de meu arbítrio; as coisas são assim. São assim, mas estão escondidas, e meu dever de poeta é encontrá-las.

Bradley disse que um dos efeitos da poesia deve ser dar-nos a impressão não de descobrir alguma coisa nova, mas de recordar alguma coisa esquecida. Quando lemos um bom poema pensamos que também teríamos sido capazes de escrevê-lo; que aquele poema preexistia em nós. Isso nos leva à definição platônica de poesia: *essa coisa leve*, *alada e sacra*. Como definição, deixa a desejar, já que essa coisa leve, alada e sacra poderia ser a música (com a ressalva de que a poesia é uma forma de música). Platão fez algo muito superior ao definir a poesia: dá-nos um exemplo de poesia. Podemos chegar ao conceito de que a poesia é a experiência estética: algo assim como uma revolução no ensino da poesia.

Fui professor de literatura inglesa na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e tentei prescindir tanto quanto possível da

história da literatura. Quando meus estudantes me pediam bibliografia, eu lhes dizia: "a bibliografia não interessa; afinal, Shakespeare ignorava completamente a bibliografia shakespeariana". Johnson não teve como prever os livros que se escreveriam sobre ele. "Por que vocês não estudam os textos diretamente? Se esses textos são do agrado de vocês, ótimo; e se não são, esqueçam-nos, visto que a ideia de leitura obrigatória é uma ideia absurda: seria como falar em felicidade obrigatória. Penso que a poesia é uma coisa que se sente, e se vocês não sentem a poesia, se não têm sentimento de beleza, se uma narrativa não produz em vocês o desejo de saber o que aconteceu depois, é porque o autor não escreveu para vocês. Deixem-no de lado, pois a literatura é rica o bastante para oferecer-lhes algum autor digno da atenção de vocês, ou indigno hoje da atenção de vocês, mas que vocês lerão amanhã."

Ensinei dessa maneira, atendo-me ao fato estético, que não requer definição. O fato estético é algo tão evidente, tão imediato, tão indefinível quanto o amor, o sabor da fruta, a água. Sentimos a poesia como sentimos a proximidade de uma mulher, ou como sentimos uma montanha ou uma baía. Se a sentimos imediatamente, para que diluí-la em outras palavras, que sem dúvida serão menos marcantes que nossos sentimentos?

Há pessoas que sentem escassamente a poesia; em geral essas pessoas se dedicam a ensiná-la. Eu penso sentir a poesia e penso não tê-la ensinado; não ensinei o amor a tal texto, a tal outro: ensinei meus estudantes a amar a literatura, a ver na literatura uma forma de felicidade. Sou praticamente incapaz de pensamento abstrato, vocês devem ter percebido que me apoio quase o tempo todo em citações e lembranças. Melhor que falar abstratamente de poesia, que é uma forma de tédio ou de displicência, seria tomar dois textos em castelhano e examiná-los.

Opto por dois textos muito conhecidos porque minha memória, como eu já disse, não é confiável: prefiro um texto já disponível, que preexista na memória de vocês. Vamos considerar aquele famoso soneto de Quevedo, escrito em memória a dom Pedro Téllez Girón, duque de Osuna. Primeiro vou falá-lo bem devagar, depois voltaremos a ele verso por verso.

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una

con las proprias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta Luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.[1]

A primeira coisa que observo é que se trata de um alegado jurídico. O poeta quer defender a memória do duque de Osuna, que, como ele diz em outro poema, "morreu na prisão e morto esteve preso".

O poeta diz que a Espanha deve grandes serviços militares ao duque e que lhe deu o cárcere como recompensa. Essas razões carecem de valor, já que não existe motivo algum para que um herói não seja culpado ou para que um herói não seja castigado. Não obstante,

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna,

num momento demagógico. Conste que não estou falando a favor do soneto nem contra ele, mas que tento analisá-lo.

Lloraron sus invidias una a una
con las proprias naciones las extrañas.

Esses dois versos não têm maior ressonância poética; foram incluídos pela necessidade de elaborar um soneto: além disso, há que considerar as exigências da rima. Quevedo adotava a difícil forma do soneto italiano, que exige quatro rimas. Shakespeare adotou a mais fácil, do soneto isabelino, que exige duas. Quevedo prossegue:

su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta Luna.

Aqui está o essencial. Esses versos devem sua riqueza a sua ambiguidade. Lembro-me de muitas discussões sobre a interpretação desses versos. O que significa "*su tumba son de Flandres las campañas*"? Podemos pensar nos campos de Flandres, nas campanhas militares travadas pelo duque. "*Y su epitafio la sangrienta Luna*" é um dos versos mais memoráveis da língua espanhola. Qual é seu significado? Pensamos na lua sangrenta que aparece no Apocalipse, pensamos na lua devidamente rubra sobre o campo de batalha, mas há outro soneto de Quevedo, também dedicado ao duque de Osuna, no qual ele diz: "*a las lunas de Tracia con sangriento/ eclipse ya rubrica tu jornada*".[2] Quevedo deve ter pensado, em princípio, no pavilhão otomano; a sangrenta lua deve ter sido o crescente rubro. Penso que todos concordaremos em não descartar nenhum dos sentidos; não vamos dizer que Quevedo se referiu às jornadas militares, à folha de serviços do duque ou à campanha de Flandres, ou à lua sangrenta sobre o campo de batalha, ou à bandeira turca. Quevedo não deixou de perceber os diversos sentidos. Os versos são felizes porque são ambíguos.

Depois:

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope y Trinacria al Mongibelo.

Ou seja, o fogo do Vesúvio foi ateado por Nápoles e o do Etna pela Sicília. Que estranho ele ter usado esses nomes antigos, que dão a sensação de afastar tudo dos nomes tão ilustres da época. E

el llanto militar creció en diluvio.

Aqui temos outra prova de que uma coisa é a poesia e outra, a percepção racional; a imagem dos soldados que choram até produzir um dilúvio é notoriamente absurda. Não o verso, que tem suas leis. O "pranto militar", principalmente *militar*, é surpreendente. *Militar* é um adjetivo assombroso aplicado ao pranto.

Depois:

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo.

Tampouco, logicamente, podemos justificar esse verso; não faz o menor sentido pensar que Marte abrigou o duque de Osuna ao lado de César. A frase

existe em decorrência do hipérbato. É a pedra de toque da poesia: o verso existe para além do sentido.

la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

Eu diria que esses versos, que durante anos me impressionaram, são, contudo, essencialmente falsos. Quevedo deixou-se levar pela ideia de um herói chorado pela geografia de suas campanhas e pelos rios ilustres. Sentimos que essa ideia continua falsa; teria sido mais verdadeiro dizer a verdade, dizer o que disse Wordsworth, por exemplo, na conclusão daquele soneto em que ataca Douglas por ter mandado abater uma floresta. E diz, sim, que Douglas fez uma coisa terrível com a floresta, que derrubara uma horda ilustre, "uma fraternidade de árvores veneráveis", mas contudo, acrescenta, padecemos de males irrelevantes para a natureza em si, já que o rio Tweed e as verdes pradarias e as colinas e as montanhas continuam existindo. Ele sentiu que poderia obter um efeito melhor com a verdade. Dizendo a verdade, lamentamos que aquelas belas árvores tenham sido abatidas, mas para a natureza não faz diferença. A natureza sabe (se é que existe um ente que se chama natureza) que pode renová-las, e o rio continua correndo.

É verdade que Quevedo estava falando das divindades dos rios. Talvez tivesse sido mais poética a ideia de que para os rios das guerras do duque não fazia diferença a morte do de Osuna. Mas Quevedo queria fazer uma elegia, um poema sobre a morte de um homem. O que é a morte de um homem? Com ele morre um rosto que nunca mais se repetirá, como observou Plínio. Cada homem tem seu rosto único e com ele morrem milhares de circunstâncias, milhares de lembranças. Lembranças da infância e traços humanos, demasiado humanos. Quevedo não parece sentir nada disso. Seu amigo, o duque de Osuna, morrera na prisão, e Quevedo escreve esse soneto com frieza; sentimos sua essencial indiferença. Escreve-o como um alegado contra o Estado que condenou o duque à prisão. Poderia parecer que ele não gosta de Osuna; em todo caso, ele não nos faz gostar de Osuna. Mesmo assim, é um dos grandes sonetos de nossa língua.

Passemos a outro, de Enrique Banchs. Seria absurdo dizer que Banchs é melhor poeta que Quevedo. Aliás, que sentido têm essas comparações?

Consideremos este soneto de Banchs e em que consiste o prazer que ele proporciona:

Hospitalario y fiel en su reflejo

donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma
y acaso espera que algún día habite
en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.[3]

Esse soneto é muito curioso, porque o espelho não é o protagonista: há um protagonista secreto que só é revelado no final. Antes de mais nada temos o tema, tão poético — o espelho que duplica a aparência das coisas:

donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir…

Podemos recordar Plotino. Quiseram fazer-lhe um retrato, e ele se recusou: "Eu próprio sou uma sombra, uma sombra do arquétipo que está no céu. De que serve fazer uma sombra dessa sombra?". O que é a arte, pensava Plotino, senão uma aparência de segundo grau? Se o homem é inconsistente, como pode ser adorável uma imagem do homem? Foi o que sentiu Banchs; sentiu a fantasmidade do espelho.

Realmente é terrível que haja espelhos: os espelhos sempre me provocaram terror. Penso que Poe também sentia isso. Há um trabalho seu, um dos menos conhecidos, sobre a decoração dos aposentos. Uma das condições que ele impõe é de que os espelhos fiquem posicionados de maneira a que uma pessoa que estiver sentada não se reflita neles. Isso nos informa sobre seu temor de ver-se no espelho. Também o vemos em seu conto "William Wilson", sobre o duplo, e na história de *Arthur Gordon Pym*. Numa tribo antártica, um homem pertencente à tribo vê um espelho pela primeira vez e cai, horrorizado.

Nós nos habituamos aos espelhos, mas há algo de assustador nessa duplicação visual da realidade. Voltemos ao soneto de Banchs. "Hospitaleiro" já atribui ao espelho um traço humano que é um lugar-comum. Contudo, nunca concebemos

os espelhos como hospitaleiros. Os espelhos estão recebendo tudo em silêncio, com amável resignação:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Vemos o espelho, também luminoso, e além disso ele o compara com uma coisa intangível, como a lua. E prossegue, sentindo o que o espelho tem de mágico e de estranho: "como um clarão de lua na penumbra".

Depois:

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara…

A "flutuante claridade" quer que as coisas não sejam definidas; tudo tem de ser impreciso como o espelho, o espelho da penumbra. Tem de ocorrer à tarde ou à noite. E assim:

… la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Para que tudo não seja vago, temos agora uma rosa, uma precisa rosa.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma
y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas…

Aqui chegamos ao tema do soneto, que não é o espelho, mas o amor, o pundonoroso amor. O espelho não espera ver refletidas testas unidas e mãos entrelaçadas, é o poeta que espera vê-las. Mas uma espécie de pudor faz com que ele diga tudo isso de maneira indireta, o que é admiravelmente preparado, já que desde o início temos "hospitaleiro e fiel", desde o início o espelho não é o espelho de vidro ou de metal. O espelho é um ser humano, é hospitaleiro e fiel,

e com isso nos habitua a ver o mundo das aparências, um mundo das aparências que no fim se identifica com o poeta. Quem quer ver o Hóspede, o amor, é o poeta.

Há uma diferença essencial com o soneto de Quevedo, que consiste no fato de que naquele sentimos de saída a presença vívida da poesia nos dois versos

su tumba son de Flandres las campañas
y su epitafio la sangrienta Luna.

Referi-me aos idiomas e de como é injusto comparar um idioma com outro; penso que há um argumento suficiente em si, o de que, se pensamos num verso, numa estrofe espanhola, por exemplo, se pensamos

quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan[4]

não interessa que essa ventura fosse um navio, não interessa o conde Arnaldos: sentimos que esses versos só poderiam ter sido expressados em espanhol. O som do francês não me agrada, creio que lhe falta a sonoridade de outros idiomas latinos, mas como eu poderia fazer mau juízo de um idioma que permitiu versos admiráveis como este, de Hugo,

L'hydre-Univers tordant son corps écaillé d'astres,

como censurar um idioma sem o qual esses versos seriam impossíveis?

Quanto ao inglês, acho que tem o defeito de ter perdido as vogais abertas do inglês antigo. Contudo, isso possibilitou que Shakespeare escrevesse versos como

And shake the yoke of inauspicious stars
From this worldweary flesh

que insatisfatoriamente se traduz por "e sacudir de nossa carne farta do mundo o jugo das infaustas estrelas". Em espanhol, não é nada; em inglês, é tudo. Se eu tivesse de escolher uma língua (mas não há razão alguma para que não escolha todas), para mim essa língua seria o alemão, que tem a possibilidade de formar palavras compostas (como o inglês, mas muito mais) e que tem vogais abertas e uma música tão admirável. Quanto ao italiano, basta a *Comédia*.

Nada tem de estranho haver tanta beleza disseminada por diversos idiomas. Meu mestre, o grande poeta judeu-espanhol Rafael Cansinos-Asséns, legou uma súplica ao Senhor na qual diz: "Oh, Senhor, que não haja tanta beleza"; e Browning: "Quando nos sentimos mais seguros acontece alguma coisa, um pôr do sol, o final de um coro de Eurípides, e estamos de novo perdidos".

A beleza nos espreita. Se tivéssemos sensibilidade, nós a sentiríamos assim na poesia de todos os idiomas.

Eu devia ter estudado melhor as literaturas orientais; não fiz mais que roçá-las por intermédio de traduções. Mesmo assim, senti o golpe, o impacto da beleza. Por exemplo, esta linha do persa Hafiz: "voo, meu pó será o que sou". Ela contém toda a doutrina da transmigração: "meu pó será o que sou", renascerei uma e outra vez, em outro século, serei Hafiz, o poeta. Tudo isso em umas poucas palavras que li em inglês, mas que não podem ser muito diferentes do persa.

Meu pó será o que sou é simples demais para ter sido alterado.

Acho que é um erro estudar a literatura historicamente, embora talvez para nós, sem me excluir, não haja possibilidade de ser de outra maneira. Há um livro de um homem que em minha opinião foi um excelente poeta e um mau crítico, Marcelino Menéndez y Pelayo, que se intitula *Las cien mejores poesías castellanas*. Ali encontramos: "*Ande yo caliente y ríase la gente*".[5] Se essa é uma das melhores poesias castelhanas, é o caso de perguntar-nos como seriam as não melhores. Mas no mesmo livro encontramos os versos de Quevedo que citei, e a "Epístola" do Anônimo Sevilhano, e tantos outros poemas admiráveis. Infelizmente não há nenhum de Menéndez y Pelayo, que se excluiu de sua antologia.

A beleza está em todo lugar, talvez em todos os momentos de nossa vida. Meu amigo Roy Bartholomew, que viveu alguns anos na Pérsia e traduziu Omar Khayyam diretamente do farsi, me disse o que eu já imaginava: que no Oriente, em geral, não se estudam historicamente a literatura nem a filosofia. Daí o assombro de Deussen e Max Müller, que não conseguiram estabelecer a cronologia dos autores. Estuda-se a história da filosofia como quem diz Aristóteles discute com Bergson, Platão com Hume, tudo simultaneamente.

Concluirei citando três súplicas de marinheiros fenícios. Quando a nave estava a ponto de naufragar — estamos no primeiro século de nossa era —, rezava-se alguma dessas três. Uma delas diz:

Mãe de Cartago, devolvo o remo.

Mãe de Cartago é a cidade de Tiro, local de origem de Dido. E em seguida "devolvo o remo". Há aqui um fato extraordinário: o fenício que só concebe a vida como remador. Completou sua vida e devolve o remo para que outros continuem remando.

Outra das súplicas, ainda mais patética:

Durmo, depois torno a remar.

O homem não concebe outro destino; e aparece a ideia do tempo cíclico.

Por último esta, que é extremamente comovedora e que é diferente das outras duas porque não manifesta a aceitação do destino; é a atitude desesperada de um homem que vai morrer, que vai ser julgado por divindades terríveis e que diz:

Deuses, não me julgueis como um deus
mas como um homem
destroçado pelo mar.

Nessas três súplicas sentimos imediatamente, ou eu sinto imediatamente, a presença da poesia. Nelas está o fato estético, não nas bibliotecas nem em bibliografias nem em estudos sobre famílias de manuscritos nem em volumes fechados.

Li essas três súplicas de marinheiros fenícios no conto de Kipling "The Manner of Men", um conto sobre São Paulo. São autênticas, como inadequadamente se diria, ou escreveu-as Kipling, o grande poeta? Depois de formular a pergunta para mim mesmo, senti vergonha, pois que importância poderia ter "escolher"? Vejamos as duas possibilidades, os dois lados do dilema.

No primeiro caso, são súplicas de marinheiros fenícios, homens do mar, que só concebiam a vida no mar. Do fenício, digamos, elas passaram para o grego; do grego para o latim, do latim para o inglês. Kipling as reescreveu.

No segundo, um grande poeta, Rudyard Kipling, imagina os marinheiros fenícios; de algum modo, está próximo deles; de algum modo, *é* eles. Concebe a vida como a vida do mar e traz nos lábios aquelas súplicas. Tudo aconteceu no passado: os anônimos marinheiros fenícios já morreram, Kipling já morreu. Que diferença faz qual desses fantasmas escreveu ou pensou os versos?

Uma curiosa metáfora de um poeta hindu, que não sei se sou capaz de apreciar por inteiro, diz: "O Himalaia, as altas montanhas do Himalaia [cujos cimos são, segundo Kipling, os joelhos das outras montanhas], o Himalaia é o sorriso de

Shiva". As altas montanhas são o sorriso de um deus, de um deus terrível. Seja como for, a metáfora é assombrosa.

Tenho para mim que a beleza é uma sensação física, algo que sentimos com o corpo inteiro. Não é o resultado de um juízo, não chegamos a ela por intermédio de regras; a beleza é uma coisa que sentimos ou não sentimos.

Vou concluir com um alto verso do poeta que no século XVII assumiu o nome estranhamente poético, real, de Angelus Silesius. Ele vem a ser o resumo de tudo o que eu disse esta noite, com a ressalva de que falei por meio de raciocínios ou de raciocínios simulados: vou dizê-los primeiro em espanhol e depois em alemão, para que vocês os ouçam:

La rosa es sin porqué; florece porque florece.

Die Rose ist ohne warum; si blühet weil sie blühet.[6]

---

1 Faltar pôde sua pátria ao grande Osuna,/ mas não a sua defesa suas façanhas;/ deram-lhe morte e cárcere as Espanhas,/ mas ele a elas submeteu Fortuna.// Choraram suas invejas uma a uma/ com as próprias nações outras estranhas;/ sua tumba são de Flandres as campanhas,/ seu epitáfio é a sangrenta Lua.// Em suas exéquias pôs fogo no Vesúvio/ Parténope e Trinacria em Mongibelo;/ o pranto militar virou dilúvio.// Deu-lhe o melhor lugar Marte em seu céu;/ o Tejo, o Reno, o Mosele e o Danúbio/ murmuram com pesar seu desconsolo. (N. T.)

2 Às luas da Trácia com sangrento/ eclipse já rubrica tua jornada. (N. T.)

3 Hospitaleiro e fiel em seu reflexo/ em que a ser aparência se acostuma/ o material viver, está o espelho/ como um clarão de lua na penumbra.// Pompa lhe dá nas noites a flutuante/ claridade da lâmpada, e tristeza/ a rosa que no vaso agonizante/ também nele mostra a cabeça pensa.// Se ele duplica a dor, também repete/ as coisas que me são jardim da alma/ quem sabe espere que algum dia habite/ na ilusão de sua azulada calma/ o Hóspede que deixe duplicadas/ testas unidas, mãos entrelaçadas. (N. T.)

4 Quem tivesse tal ventura/ por sobre as águas do mar/ como teve o conde Arnaldos/ numa manhã de São João. (N. T.)

5 Eu que ande quente e que ria toda a gente. (N. T.)

6 A rosa não tem por quê; floresce porque floresce. (N. T.)

a cabala

As diversas doutrinas — às vezes contraditórias — reunidas sob o nome de cabala procedem de um conceito completamente estranho a nossa mente ocidental, o de um livro sagrado. Dir-se-á que temos um conceito análogo: o de livro clássico. Creio que demonstrarei facilmente, com a ajuda de Oswald Spengler e de seu livro *Der Untergang des Abendlandes*, *A decadência do Ocidente*, que os dois conceitos são diferentes.

Tomemos a palavra *clássico*. O que significa, etimologicamente? "Clássico" tem sua etimologia em *classis*: "fragata", "esquadra". Um livro clássico é um livro organizado, como tudo tem de estar, a bordo; *shishape*, como se diz em inglês. Além desse sentido relativamente modesto, um livro clássico é um livro notável em seu gênero. Assim, dizemos que o *Quixote*, que a *Comédia*, que *Fausto* são livros clássicos.

Embora o culto a esses livros tenha sido levado a um extremo talvez excessivo, o conceito é diferente. Os gregos consideravam obras clássicas a *Ilíada* e a *Odisseia*; Alexandre, como informa Plutarco, mantinha sempre debaixo do travesseiro a *Ilíada* e a espada, os dois símbolos de seu destino de guerreiro. Mesmo assim, nenhum grego considerou a *Ilíada* perfeita palavra por palavra. Em Alexandria os bibliotecários se reuniram para estudar a *Ilíada*, e no decorrer desse estudo inventaram os tão necessários (e hoje, às vezes, lamentavelmente esquecidos) sinais de pontuação. A *Ilíada* era um livro notável; era considerado o ápice da poesia, mas não se acreditava que cada palavra, que cada hexâmetro fosse inevitavelmente admirável. Isso corresponde a outro conceito.

Disse Horácio: "Às vezes o bom Homero cai no sono". Ninguém diria que, às vezes, o bom Espírito Santo cai no sono.

Apesar da musa (o conceito de musa é bastante vago), algum tradutor inglês chegou à conclusão de que, quando Homero diz: "Um homem iracundo, esse é meu tema", *An angry man*, *this is my subject*, não se concebia o livro como admirável letra por letra: o livro era concebido como mutável e estudado historicamente; estudavam-se e estudam-se essas obras de modo histórico; elas são postas dentro de um contexto. O conceito de livro sagrado é inteiramente diferente.

Hoje pensamos que um livro é um instrumento para justificar, defender, combater, expor ou historiar uma doutrina. Na Antiguidade se pensava que um livro era um sucedâneo da palavra oral: só assim ele era concebido. Recordemos a passagem de Platão em que ele diz que os livros são como as estátuas; parecem seres vivos, mas, quando lhes perguntamos alguma coisa, não sabem responder. Para compensar essa dificuldade, Platão inventou o diálogo platônico, que explora todas as possibilidades de um tema.

Temos ainda a carta, muito bela e muito curiosa, que Alexandre da Macedônia envia, segundo Plutarco, a Aristóteles. Este acaba de publicar sua *Metafísica*, ou seja, de mandar fazer várias cópias. Alexandre o censura, dizendo-lhe que agora todos poderão saber o que antes só os eleitos sabiam. Aristóteles lhe responde, defendendo-se, sem dúvida com sinceridade: "Meu tratado foi publicado e não publicado". Não se pensava que um livro expusesse totalmente um tema; sua função era ser uma espécie de guia para acompanhar um ensino oral.

Heráclito e Platão censuraram, por razões diferentes, a obra de Homero. Esses livros eram venerados, sem ser considerados sagrados. O conceito é especificamente oriental.

Pitágoras não deixou uma só linha escrita. Especula-se que ele não queria prender-se a um texto. Queria que seu pensamento continuasse vivendo e se ramificando, na mente de seus discípulos, depois de sua morte. Foi daí que saiu o *magister dixit*, que sempre é mal utilizado. *Magister dixit* não significa o mestre disse e a discussão está encerrada. Um pitagórico alardeava uma doutrina que talvez não estivesse na tradição de Pitágoras, por exemplo a doutrina do templo cíclico. Se o atalhavam com "isso não faz parte da tradição", respondia *magister dixit*, o que lhe permitia inovar. A ideia de Pitágoras era que os livros amarram, ou, para dizer a mesma coisa com palavras da Escritura, que a letra mata e o espírito vivifica.

Spengler observa, no capítulo de *Der Untergang des Abendlandes* dedicado à cultura mágica, que o protótipo de livro mágico é o Corão. Para os ulemás, para

os doutores muçulmanos da lei, o Corão não é um livro como os outros. É um livro (incrível, mas é assim) anterior à língua árabe; é impossível estudá-lo tanto histórica como filologicamente porque é anterior aos árabes, anterior à língua em que está escrito e anterior ao universo. Nem sequer se admite que o Corão seja obra de Deus; é algo mais íntimo e misterioso. Para os muçulmanos ortodoxos, o Corão é um atributo de Deus, como Sua ira, Sua misericórdia ou Sua justiça. No próprio Corão fala-se de um livro misterioso, *a mãe do livro*, que é o arquétipo celestial do Corão, que está no céu e que é venerado pelos anjos.

Essa é a noção de um livro sagrado, inteiramente diferente da noção de um livro clássico. Num livro sagrado, não apenas as palavras são sagradas, como também as letras com que elas foram escritas. Esse conceito foi aplicado pelos cabalistas ao estudo da Escritura. Desconfio que o *modus operandi* dos cabalistas decorreu do desejo de incorporar pensamentos gnósticos à mística judaica, para justificar-se com a Escritura, para ser ortodoxos. Em todo caso, podemos ver muito de leve (quase não tenho o direito de falar nisso) qual é, ou qual foi, o *modus operandi* dos cabalistas, que começaram aplicando sua estranha ciência no sul da França, no norte da Espanha — na Catalunha —, e depois na Itália, na Alemanha e um pouco por toda parte. Também chegaram a Israel, embora não fossem originários de lá; procediam, mais bem, de pensadores gnósticos e cátaros.

A ideia é a seguinte: o Pentateuco, a Torá, é um livro sagrado. Uma inteligência infinita condescendeu à tarefa humana de redigir um livro. O Espírito Santo condescendeu à literatura, o que é tão incrível quanto supor que Deus condescendeu a ser homem. Mas aqui Ele condescendeu de modo mais íntimo: o Espírito Santo condescendeu à literatura e escreveu um livro. Nesse livro, nada pode ser casual. Em toda escrita humana há algo casual.

É conhecida a veneração supersticiosa que cerca o *Quixote*, *Macbeth* ou a *Canção de Rolando*, como a tantos outros livros, geralmente um em cada país, exceto na França, cuja literatura é tão rica que admite pelo menos duas tradições clássicas; mas não abordarei essa questão.

Pois bem; se um cervantista tivesse a ideia de dizer: o *Quixote* começa com duas palavras monossilábicas terminadas em *n*: (*en* e *un*), e prossegue com uma de cinco ou seis (*Mancha*), e em seguida lhe ocorresse extrair conclusões disso, na mesma hora se pensaria que está louco. A Bíblia foi estudada dessa maneira.

Diz-se, por exemplo, que ela começa com a letra *bet*, inicial de *Breshit*. Por que diz "no princípio, criou deuses os céus e a terra", com o verbo no singular e o sujeito no plural? Por que começa com a letra *bet*? Porque essa letra inicial, em

hebraico, deve dizer o mesmo que *b* — a inicial de *bênção* — em espanhol, e o texto não podia começar com uma letra que correspondesse a uma maldição; tinha de começar com uma bênção. *Bet*: inicial hebraica de *brahá*, que significa *bênção*.

Há outra circunstância muito curiosa que deve ter influído na cabala: Deus, cujas palavras foram o instrumento de sua obra (como diz o grande escritor Saavedra Fajardo), cria o mundo mediante palavras; Deus determina que a luz se faça e a luz se fez. A partir daí se chegou à conclusão de que o mundo foi criado pela palavra *luz*, ou pela entonação com que Deus disse a palavra *luz*. Se Ele tivesse dito outra palavra e com outra entonação, o resultado não teria sido a luz, teria sido outra coisa.

Chegamos a algo tão incrível como o que foi dito até agora. A algo que só pode chocar nossa mente ocidental (que choca a minha), mas que é meu dever relatar. Quando pensamos nas palavras, pensamos historicamente que as palavras foram no início som, e depois chegaram a ser letras. Na cabala (que significa *recepção*, *tradição*), porém, supõe-se que as letras são anteriores, que as letras foram os instrumentos de Deus, não as palavras significadas pelas letras. É como se se pensasse que a escrita, contra toda experiência, fosse anterior à dicção das palavras. Nesse caso, nada é casual na Escritura: tudo precisa estar determinado. Por exemplo, o número das letras de cada versículo.

Em seguida inventam-se equivalências entre as letras. Trata-se a Escritura como se fosse uma escrita cifrada, criptográfica, e inventam-se diversas leis para lê-la. Podemos tomar cada letra da Escritura e verificar que essa letra é inicial de outra palavra, e ler essa outra palavra significada. E igualmente para cada uma das letras do texto.

Também é possível formar dois alfabetos: um, digamos, do *a* ao *l*, e outro do *m* ao *z*, ou o equivalente em letras hebraicas; considera-se que as letras de cima equivalem às de baixo. Depois é possível ler o texto (para usar a palavra grega) *boustróphedon*: ou seja, da direita para a esquerda, depois da esquerda para a direita, depois da direita para a esquerda. Cabe ainda atribuir às letras um valor numérico. Tudo isso forma uma criptografia, pode ser decifrado, e os resultados são de grande importância, já que só podem ter sido previstos pela inteligência de Deus, que é infinita. Chega-se, desse modo, mediante essa criptografia, mediante esse trabalho que evoca o do "Escaravelho de ouro" de Poe, à Doutrina.

Desconfio que a doutrina foi anterior ao *modus operandi*. Desconfio que se passa com a cabala o que se passa com a filosofia de Espinosa: a ordem

geométrica foi posterior. Desconfio que os cabalistas foram influenciados pelos gnósticos e que, para que tudo se articulasse com a tradição hebraica, se criou essa estranha maneira de decifrar letras.

O curioso *modus operandi* dos cabalistas baseia-se numa premissa lógica: a ideia de que a Escritura é um texto absoluto, e de que num texto absoluto nada pode ser obra do acaso.

Não há textos absolutos; os textos humanos, em todo caso, não o são. Na prosa se atenta mais para o sentido das palavras; no verso, para o som. Num texto redigido por uma inteligência infinita, num texto redigido pelo Espírito Santo, como supor um desfalecimento, uma fissura? Tudo tem de ser fatal. Dessa fatalidade, os cabalistas deduziram seu sistema.

Se a Sagrada Escritura não é uma escrita infinita, em que ela se diferencia de tantas escritas humanas, em que o Livro dos Reis difere de um livro de história, em que o Cântico dos Cânticos difere de um poema? É preciso supor que todos têm infinitos sentidos. Escoto Erígena disse que a Bíblia tem infinitos sentidos, como a plumagem irisada de um pavão real.

Outra ideia é de que há quatro sentidos na Escritura. O sistema poderia ser enunciado assim: no princípio há um Ser análogo ao Deus de Espinosa, com a diferença de que o Deus de Espinosa é infinitamente rico; o *En soph*, contudo, viria a ser, para nós, infinitamente pobre. Trata-se de um Ser primordial, e não podemos dizer que esse Ser existe, pois se dissermos que existe então também existem as estrelas, também existem os homens, as formigas. Como seria possível que eles participassem dessa mesma categoria? Não, esse Ser primordial não existe. Tampouco podemos dizer que Ele pensa, porque pensar é um processo lógico, passa-se de uma premissa para uma conclusão. Tampouco podemos dizer que Ele quer, porque querer uma coisa é sentir que essa coisa nos falta. Tampouco, que age. O *En soph* não age, porque agir é propor-se um fim e executá-lo. Além disso, se o *En soph* é infinito (diversos cabalistas o comparam com o mar, que é um símbolo do infinito), como pode querer *outra coisa*? E que outra coisa ele poderia criar senão outro Ser infinito que se confundisse com Ele? Já que infelizmente é necessário que haja a criação do mundo, temos dez emanações, as *Sephiroth*, que surgem d'Ele, mas que não são posteriores a Ele.

A ideia do Ser eterno que sempre foi provido dessas dez emanações é de difícil compreensão. Essas dez emanações emanam uma da outra. O texto nos diz que elas correspondem aos dedos da mão. A primeira emanação se chama Coroa e é comparável a um raio de luz que surge do *En soph*, um raio de luz que não o diminui, um ser ilimitado a que não se pode diminuir. Da Coroa surge outra

emanação; desta, outra; desta, outra; e assim por diante até completar dez. Cada emanação é tripartite. Uma das três partes é aquela pela qual ela se comunica com o Ser Superior; outra, a central, é a essencial; outra, a que lhe serve para comunicar-se com a emanação inferior.

As dez emanações formam um homem que se chama Adão Kadmon, o Homem Arquétipo. Esse homem está no céu e nós somos seu reflexo. Desse homem, dessas dez emanações, emana um mundo, emana outro mundo, até completar quatro. O terceiro é nosso mundo material e o quarto é o mundo infernal. Todos estão incluídos no Adão Kadmon, que abrange o homem e seu microcosmo: todas as coisas.

Não se trata de uma peça de museu da história da filosofia; creio que esse sistema tem uma aplicação: pode servir-nos para pensar, para tentar entender o universo. Os gnósticos precederam os cabalistas em muitos séculos; têm um sistema parecido, que postula um Deus indeterminado. Desse Deus, que se chama *Pleroma* (a Plenitude), emana outro Deus (estou seguindo a versão perversa de Irineu), e desse Deus emana outra emanação, e dessa emanação outra, e dessa, outra, e cada uma delas constitui um céu (há uma torre de emanações). Chegamos ao número 365, porque a astrologia se entremeia. Quando chegamos à última emanação, aquela em que a parte de Divindade tende a zero, defrontamos o Deus que se chama Jeová e que cria este mundo.

Por que Ele cria este mundo tão cheio de erros, tão cheio de horror, tão cheio de pecados, tão cheio de dor física, tão cheio de sentimento de culpa, tão cheio de crimes? Porque a Divindade foi minguando e ao chegar a Jeová cria este mundo falível.

Temos o mesmo mecanismo nas dez *Sephiroth* e nos quatro mundos que vão sendo criados. Essas dez emanações, à medida que se afastam do *En soph*, do ilimitado, do oculto, *dos ocultos* — como o denominam os cabalistas em sua linguagem figurada —, vão perdendo força, até chegar àquela que cria este mundo, este mundo em que estamos, tão cheios de erros, tão expostos à infelicidade, tão transitórios no júbilo. Não é uma ideia absurda; estamos diante de um problema eterno que é o problema do mal, abordado esplendidamente no Livro de Jó, que, segundo Froude, é a obra maior de todas as literaturas.

Vocês devem estar lembrados da história de Jó. O homem justo perseguido, o homem que deseja justificar-se perante Deus, o homem condenado por seus amigos, o homem que acredita ter se justificado e a quem no fim Deus fala de dentro do redemoinho. Deus lhe diz que está além das medidas humanas. Usa dois exemplos curiosos, o elefante e a baleia, e diz que foi Ele quem os criou.

Devemos perceber, observa Max Brod, que o elefante, *Behemoth* ("os animais"), é tão grande que seu nome é no plural, e que *Leviatã* pode ser dois monstros, a baleia ou o crocodilo. Diz que Ele é tão incompreensível quanto esses monstros, e que não pode ser medido pelos homens.

Espinosa chega à mesma conclusão quando diz que dar atributos humanos a Deus é como se um triângulo dissesse que Deus é eminentemente triangular. Dizer que Deus é justo, misericordioso, é tão antropomórfico quanto afirmar que Deus tem rosto, olhos ou mãos.

Temos, portanto, uma Divindade superior e temos outras emanações inferiores. Emanações parece a mais inofensiva das palavras, para que Deus não tenha a culpa; para que a culpa seja, como disse Schopenhauer, não do rei, mas de seus ministros, e para que essas emanações produzam este mundo.

Tentaram-se algumas defesas do mal. Para começar, a defesa clássica dos teólogos, que declara que o mal é negativo e que dizer "o mal" é simplesmente dizer ausência do bem; o que, para todo homem sensível, é evidentemente falso. Uma dor física qualquer é tão intensa quanto qualquer prazer — ou mais. A infelicidade não é a ausência de felicidade, é algo positivo; quando somos infelizes percebemos esse fato como uma infelicidade.

Há um argumento muito elegante mas muito falso, de Leibniz, para defender a existência do mal. Imaginemos duas bibliotecas. A primeira se compõe de mil exemplares da *Eneida*, um livro considerado perfeito — e que talvez o seja. A outra contém mil livros de qualidade heterogênea e um deles é a *Eneida*. Qual das duas é superior? A segunda, evidentemente, Leibniz chega à conclusão de que o mal é necessário para a variedade do mundo.

Outro exemplo costumeiro é o de um quadro, um lindo quadro, digamos de Rembrandt. Na tela há lugares escuros, que podem corresponder ao mal. Leibniz parece esquecer, quando recorre ao exemplo das telas ou dos livros, que uma coisa é *haver* maus livros numa biblioteca, outra é *ser* esses livros. Se *somos* algum desses livros, estamos condenados ao inferno.

Nem todos experimentam o êxtase — e não sei se ele sempre o experimentou — de Kierkegaard, que disse que se houvesse uma única alma no inferno, necessária para a variedade do mundo, e essa alma fosse a sua, cantaria do fundo do inferno loas ao Todo-Poderoso.

Não sei se é fácil sentir-se assim; não sei se depois de alguns minutos de inferno Kierkegaard teria continuado pensando da mesma forma. Mas a ideia, como vocês veem, diz respeito a um problema essencial, o da existência do mal, que gnósticos e cabalistas resolvem da mesma maneira.

Tanto gnósticos como cabalistas resolvem-no dizendo que o universo é obra de uma Divindade deficiente, cuja fração de divindade tende a zero. Ou seja, de um Deus que não é *o* Deus. De um Deus que descende remotamente de Deus. Não sei se nossa mente pode lidar com palavras tão vastas e vagas quanto Deus, quanto Divindade, ou com a doutrina de Basilides, das 365 emanações dos gnósticos. Não obstante, podemos aceitar a ideia de uma divindade deficiente, de uma divindade que precisa macerar este mundo com material adverso. Chegaríamos assim a Bernard Shaw, que disse *God is in the making*, "Deus está em processo". Deus é algo que não pertence ao passado, que talvez não pertença ao presente: é a Eternidade. Deus é algo que pode ser futuro: se somos magnânimos, inclusive se somos inteligentes, se somos lúcidos, estamos ajudando a construir Deus.

Em *O fogo imorredouro*, de Wells, o argumento acompanha o do Livro de Jó e seu herói lembra Jó. O personagem, sob o efeito de anestesia, sonha que entra num laboratório. As instalações são pobres e um velho trabalha no local. O velho é Deus, e mostra grande irritação. "Estou fazendo o que posso", diz ele, "mas realmente tenho de lutar com um material muito difícil." O mal seria o material intratável por Deus e o bem seria a bondade. Mas o bem, no fim, estaria destinado a triunfar — e está triunfando. Não sei se acreditamos no progresso; creio que sim, pelo menos sob a forma da espiral de Goethe: vamos e voltamos, mas no todo estamos melhorando. Como podemos falar assim nesta época de tantas crueldades? De todo modo, hoje capturam-se prisioneiros que são enviados para a prisão, possivelmente para campos de concentração; mas capturam-se inimigos. Nos tempos de Alexandre da Macedônia o natural aparentemente era um exército vitorioso matar todos os vencidos, e a cidade vencida ser arrasada. Talvez intelectualmente também estejamos melhorando. Uma prova disso seria este fato tão humilde: o de nos interessarmos pelo que pensaram os cabalistas. Temos uma inteligência aberta e estamos dispostos a estudar não apenas a inteligência de outros como a burrice de outros, as superstições de outros. A cabala não é apenas uma peça de museu: ela é uma espécie de metáfora do pensamento.

Agora eu gostaria de falar de um dos mitos, de uma das lendas mais curiosas da cabala: a do golem, que inspirou o famoso romance de Meyrink que me inspirou um poema. Deus toma um torrão de terra (Adão significa terra vermelha), insufla-lhe vida e cria Adão, que para os cabalistas seria o primeiro golem. Esse golem foi criado pela palavra divina, por um sopro de vida; e como na cabala se diz que o nome de Deus é todo o Pentateuco, com a ressalva de que

as letras estão embaralhadas, assim, se alguém possuísse o nome de Deus ou se alguém chegasse ao *Tetragrámaton* — o nome de Deus com quatro letras — e soubesse pronunciá-lo corretamente, poderia criar um mundo e também poderia criar um golem, um homem.

As lendas do golem foram lindamente aproveitadas por Gershom Scholem em seu livro *O simbolismo da cabala*, que acabo de ler. Creio que esse é o livro mais claro sobre a questão, pois verifiquei que é quase inútil ir atrás das fontes originais. Li a bela e acho que correta tradução (claro que não sei hebraico) do *Sefer Yetsirah*, ou *Livro da criação*, elaborado por León Dujovne. Li uma versão do *Zohar*, ou *Livro do esplendor*. Mas esses livros não foram escritos para ensinar a cabala, e sim para insinuá-la; para que um estudante da cabala possa lê-los e sentir-se fortalecido por eles. Não dizem a verdade inteira: como os tratados publicados e não publicados de Aristóteles.

Voltemos ao golem. Supõe-se que, se um rabino aprende ou chega a descobrir o nome secreto de Deus e o pronuncia sobre uma figura humana feita de argila, esta se anima e se chama golem. Numa das versões da lenda, inscreve-se na testa do golem a palavra EMET, que significa verdade. O golem cresce. Há um momento em que fica tão alto que seu dono não consegue alcançá-lo. Pede-lhe que amarre seus sapatos. O golem se inclina e o rabino sopra e consegue apagar o *aleph*, ou primeira letra de EMET. Fica MET, morte. O golem se transforma em pó.

Em outra lenda um rabino ou alguns rabinos, alguns magos, criam um golem e o enviam até outro mestre, que é capaz de construí-lo mas que está além dessas vaidades. O rabino fala com o golem e ele não responde porque as faculdades da fala e da concepção lhe estão vedadas. O rabino sentencia: "És um artifício dos magos; volta a teu pó". O golem cai desfeito.

Por último, outra lenda narrada por Scholem. Muitos discípulos (um único homem não consegue estudar e compreender o *Livro da criação*) conseguem criar um golem. Ele nasce com um punhal nas mãos e pede a seus criadores que o matem "porque se eu viver posso ser adorado como um ídolo". Para Israel, assim como para o protestantismo, a idolatria é um dos pecados máximos. Matam o golem.

Narrei algumas lendas, mas quero voltar ao início, a essa doutrina que me parece digna de consideração. Em cada um de nós há uma partícula de divindade. Este mundo, evidentemente, não pode ser a obra de um Deus todo-poderoso e justo, mas depende de nós. Esse é o ensinamento que nos deixa a cabala, independentemente do fato de ser uma curiosidade estudada por

historiadores ou gramáticos. Como o grande poema de Hugo "Ce que dit la bouche d'ombre", a cabala ensinou a doutrina que os gregos denominaram *apokatástasis*, segundo a qual todas as criaturas, inclusive Caim e o Demônio, voltarão, ao cabo de longas transmigrações, para confundir-se com a divindade da qual um dia emergiram.

a cegueira

No curso de minhas muitas, de minhas excessivas conferências, observei que se prefere o pessoal ao geral, o concreto ao abstrato. É por isso que começarei referindo-me a minha modesta cegueira pessoal. Modesta, em primeiro lugar, porque é cegueira total de um olho e parcial do outro. Ainda consigo decifrar algumas cores, ainda consigo decifrar o verde e o azul. Uma cor não me foi infiel: o amarelo. Lembro-me de que quando pequeno (se minha irmã estiver aqui, também haverá de lembrar-se) eu gostava de demorar-me diante de certas jaulas do jardim zoológico de Palermo, justamente diante da jaula do tigre e da jaula do leopardo. Gostava de ficar olhando o ouro e o negro do tigre; ainda hoje, o amarelo continua me acompanhando. Escrevi um poema que se intitula "O ouro dos tigres" em que me refiro a essa amizade.

Quero passar a um fato que costuma ser ignorado e que não sei se é de aplicação geral. As pessoas imaginam o cego fechado num mundo negro. Há um verso de Shakespeare que justificaria essa opinião: *Looking on darkness which the blind do see*; "olhando a escuridão que os cegos veem". Se para nós negror for o mesmo que escuridão, o verso de Shakespeare é falso.

Uma das cores de que os cegos (este cego, em todo caso) sentem falta é o preto; outra, o vermelho. "*Le rouge et le noir*" são as cores que nos faltam. Eu, que tinha o hábito de dormir na mais completa escuridão, senti-me incomodado durante muito tempo por ter de dormir neste mundo de neblina, de neblina esverdeada ou azulada e vagamente luminosa que é o mundo do cego. Teria gostado de recostar-me na escuridão, de apoiar-me na escuridão. O vermelho, para mim, é um marrom indefinido. O mundo do cego não é a noite que as pessoas supõem. Em todo caso estou falando por mim e por meu pai e por minha avó, que morreram cegos; cegos, sorridentes e corajosos, como eu

também espero morrer. Herdam-se muitas coisas (por exemplo a cegueira), mas não se herda a coragem. Sei que eles foram valentes.

O cego vive num mundo bastante incômodo, um mundo indefinido do qual emerge uma ou outra cor; para mim, ainda o amarelo, ainda o azul (com a ressalva de que o azul pode ser verde), ainda o verde (com a ressalva de que o verde pode ser azul). O branco desapareceu, ou se confunde com o cinza. Quanto ao vermelho, desapareceu por completo, mas espero algum dia melhorar (estou fazendo um tratamento) e poder ver essa grande cor, essa cor que resplandece na poesia e que tem nomes tão lindos em muitos idiomas. Pensemos em *scharlach*, em alemão, em *scarlet*, em inglês, em *escarlata*, em espanhol, em *écarlate*, em francês. Palavras que parecem dignas dessa grande cor. "*Amarillo*", em compensação, parece fraco em espanhol; *yellow* em inglês, que é tão semelhante a *amarillo*, acho que em espanhol antigo era *amariello*.

Vivo nesse mundo de cores e quero contar, em primeiro lugar, que se mencionei minha modesta cegueira pessoal foi porque ela não é essa cegueira perfeita que as pessoas imaginam; e em segundo lugar porque se trata de mim. Meu caso não é especialmente dramático. É dramático o caso daqueles que perdem bruscamente a visão: trata-se de uma fulminação, de um eclipse; mas em meu caso esse lento crepúsculo começou (essa lenta perda da visão) quando comecei a ver. Vem desde 1899 sem momentos dramáticos, um lento crepúsculo que durou mais de meio século.

Para os propósitos desta conferência preciso localizar um momento patético. Digamos, aquele em que fiquei sabendo que já havia perdido minha visão, minha visão de leitor e de escritor. Por que não fixar a data, tão digna de recordação, de 1955? Não me refiro às chuvas épicas de setembro; refiro-me a uma circunstância pessoal.

Em minha vida recebi muitas honrarias imerecidas, mas uma delas me alegrou mais que nenhuma outra: a direção da Biblioteca Nacional. Por razões menos literárias que políticas, fui designado pelo governo da Revolução Libertadora.

Fui nomeado diretor da Biblioteca e voltei àquela casa da rua México no bairro de Monserrat, no Sul, de que guardava tantas recordações. Eu jamais havia sonhado com a possibilidade de ser diretor da Biblioteca. Tinha recordações de outra ordem. Ia com meu pai, à noite. Meu pai, que era professor de psicologia, pedia algum livro de Bergson ou de William James, que eram seus autores preferidos, ou de Gustav Spiller. Eu, tímido demais para pedir um livro, saía em busca de algum volume da *Enciclopaedia Britannica* ou das

enciclopédias alemãs da Brockhaus ou da Meyer. Pegava um tomo ao acaso, retirava-o das prateleiras laterais, e lia.

Lembro-me de uma noite em que me senti recompensado porque li três artigos: sobre os druidas, sobre os drusos e sobre Dryden, um presente que ganhei das letras *dr*. Em outras noites fui menos afortunado. Eu sabia, ademais, que Groussac estava naquela casa; teria podido conhecê-lo pessoalmente, mas na época, posso dizer, eu era muito tímido: quase tão tímido quanto sou hoje. Naquele tempo eu achava que a timidez era muito importante e agora sei que a timidez é um dos males que temos de tentar suportar, e que realmente ser muito tímido não é importante, como tantas outras coisas a que conferimos importância exagerada.

Recebi a nomeação em fins de 1955; assumi, perguntei qual era o total de volumes, disseram-me que era 1 milhão. Verifiquei depois que eram 900 mil, um total mais que suficiente. (Talvez 900 mil pareça mais que 1 milhão: 900 *mil*; 1 milhão, em compensação, acaba depressa.)

Pouco a pouco fui compreendendo a estranha ironia dos fatos. Eu sempre imaginara o Paraíso como tendo o aspecto de uma biblioteca. Outras pessoas pensam num jardim, outras talvez pensem num palácio. Lá estava eu. Era, de alguma maneira, o centro de 900 mil volumes em diversos idiomas. Comprovei que mal conseguia decifrar as capas e lombadas. Então escrevi o "Poema dos dons", que começa por: "Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite/ esta declaração da maestria/ de Deus, que com magnífica ironia/ deu-me a um só tempo os livros e a noite".* Esses dois dons que se contradizem: os muitos livros e a noite, a incapacidade de lê-los.

Imaginei que Groussac era o autor do poema, porque Groussac também foi diretor da Biblioteca e também cego. Groussac foi mais corajoso que eu; guardou silêncio. Mas pensei que, sem dúvida, havia momentos em que nossas vidas coincidiam, já que nós dois chegáramos à cegueira e nós dois amávamos os livros. Ele honrara a literatura com livros muito superiores aos meus. No fim das contas, porém, nós dois éramos homens de letras e percorríamos a biblioteca de livros inatingíveis. Quase seria o caso de dizer que para nossos olhos escuros era uma biblioteca de livros em branco, de livros sem letras. Escrevi sobre a ironia de Deus e no fim me perguntei qual de nós dois escrevera aquele poema de um eu plural e de uma só sombra.

Na época eu ignorava que a Biblioteca tivera outro diretor, José Mármol, que também foi cego. Aqui aparece o número três, que fecha as coisas. Dois é uma mera coincidência; três, uma confirmação. Uma confirmação de ordem ternária,

uma confirmação divina ou teológica. Mármol foi diretor da Biblioteca quando ela ficava na rua Venezuela.

Hoje se costuma falar mal de Mármol ou não mencioná-lo. Mas devemos lembrar-nos que quando dizemos "o tempo de Rosas" não pensamos no admirável livro de Ramos Mejía *Rosas y su tiempo*; pensamos no tempo de Rosas descrito pelo romance admiravelmente intrigante de José Mármol, *Amalia*. Ter legado a um país a imagem de uma época não é pouca glória; quem me dera contar com uma parecida. A verdade é que sempre, quando dizemos "o tempo de Rosas", estamos pensando nos mazorqueiros descritos por Mármol, nas tertúlias de Palermo, estamos pensando nas conversas entre um dos ministros do tirano e Soler.

Temos, assim, três pessoas que receberam igual destino. E a alegria de voltar ao bairro de Monserrat, no Sul. Para todos os portenhos o Sul é, secretamente, o centro secreto de Buenos Aires. Não o outro centro, um pouco aparatoso, que mostramos aos turistas (naquele tempo não existia essa publicidade que se chama Bairro de San Telmo). O Sul viria a ser o modesto centro secreto de Buenos Aires.

Se penso em Buenos Aires, penso na Buenos Aires que conheci quando criança: de casas baixas, pátios, alpendres, cisternas com uma tartaruga, janelas com venezianas, e essa Buenos Aires, antes, era Buenos Aires inteira. Hoje, dela, só se conserva o bairro Sul; de modo que senti que voltava ao bairro de meus antepassados. Quando verifiquei que os livros estavam lá e que precisava perguntar seus títulos a meus amigos, lembrei-me de uma frase de Rudolf Steiner em sua obra sobre antroposofia (que foi o nome que ele deu à teosofia). Ele diz que, quando alguma coisa chega ao fim, devemos pensar que alguma coisa está começando. O conselho é saudável, mas de difícil execução, já que sabemos o que perdemos e não o que ganharemos. Temos uma imagem muito precisa, uma imagem às vezes pungente do que perdemos, mas ignoramos o que pode substituir, ou suceder o que perdemos.

Tomei uma decisão. Disse para mim mesmo: já que perdi o querido mundo das aparências, preciso criar outra coisa: preciso criar o futuro, aquele que vem depois do mundo visível que, na realidade, perdi. Lembrei-me de alguns livros que tinha em casa. Eu era professor de literatura inglesa em nossa universidade. O que poderia fazer para ensinar essa literatura quase infinita, essa literatura que sem dúvida excede o término da vida de um homem ou das gerações? O que eu poderia fazer em quatro meses argentinos de datas nacionais e greves?

Fiz o que pude para ensinar o amor por essa literatura e me abstive, na medida do possível, de datas e nomes. Algumas alunas que haviam prestado exame e que haviam sido aprovadas foram falar comigo. (Todas as alunas passavam, comigo, sempre tentei não reprovar ninguém; em dez anos, reprovei três alunos que insistiram para ser reprovados.) Eu disse às meninas (deviam ser umas nove ou dez): "Tenho uma ideia, agora que vocês foram aprovadas e que eu cumpri meu dever de professor. Não seria interessante que começássemos o estudo de um idioma e de uma literatura que mal conhecemos?". Elas me perguntaram qual seria esse idioma, qual seria essa literatura. "Bom, naturalmente o idioma inglês e a literatura inglesa. Vamos começar a estudá-los, agora que estamos livres da frivolidade das provas; vamos começar pelas origens."

Lembrei-me de que em casa havia dois livros que consegui recuperar porque os pusera na estante mais alta, pensando que nunca ia precisar deles. Eram o *Anglo-Saxon Reader*, de Sweet, e a *Crônica anglo-saxônica*. Os dois tinham glossário. E nos reunimos certa manhã na Biblioteca Nacional.

Pensei: perdi o mundo visível mas agora vou recuperar outro, o mundo de meus antepassados distantes, aquelas tribos, aqueles homens que atravessaram a remo os tempestuosos mares do Norte e que saíram da Dinamarca, da Alemanha e dos Países Baixos para conquistar a Inglaterra; que se chama Inglaterra por causa deles, já que a Engaland, "terra dos anglos", antes se chamava "terra dos britanos", que eram celtas.

Era uma manhã de sábado, reunimo-nos no escritório de Groussac e começamos a ler. Houve uma circunstância que nos alegrou e nos mortificou, mas que ao mesmo tempo nos encheu de uma certa vaidade. Foi o fato de que os saxões, tal como os escandinavos, usavam duas letras rúnicas para significar os dois sons do *th*, o de *thing* e o de *the*. Isso conferia à página um ar misterioso. Pedi que desenhassem as duas numa lousa.

Bom: deparamos com um idioma que nos pareceu diferente do inglês, parecido com o alemão. Aconteceu o que sempre acontece quando se estuda um idioma. Cada uma das palavras se destaca como se estivesse burilada, como se fosse um talismã. Por isso os versos num idioma estrangeiro têm uma imponência que não têm no idioma da pessoa, porque se ouve, porque se vê cada uma das palavras: pensamos na beleza, na força, ou simplesmente na estranheza que elas têm. Naquela manhã, tivemos sorte. Encontramos a frase "Julio César foi, dos romanos, o primeiro que procurou a Inglaterra". Dar com os romanos num texto do Norte nos comoveu. Lembrem-se de que nada sabíamos do

idioma, que o líamos com lupa, que cada palavra era uma espécie de talismã que íamos recolhendo. Encontramos duas palavras. Ficamos quase embriagados com essas duas palavras; é verdade que eu era velho e elas jovens (parece que são épocas adequadas para a embriaguez). Eu pensava: "estou voltando ao idioma que meus antepassados falavam há cinquenta gerações; estou voltando a esse idioma, dedico-me a recuperá-lo. Não é a primeira vez que o utilizo; quando eu tinha outros nomes, falei esse idioma". Essas duas palavras foram o nome de Londres; *Lundenburh*, *Londresburgo*, e o nome de Roma, que nos emocionou mais ainda, por pensar na luz de Roma que incidira sobre aquelas ilhas boreais perdidas, a *Romeburh*, a *Romaburgo*. Acho que saímos para a rua gritando *Lundenburh*, *Romeburh*…

Assim começou o estudo do anglo-saxão, a que fui levado pela cegueira. E agora tenho a memória cheia de versos elegíacos, épicos, anglo-saxões.

Eu substituíra o mundo visível pelo mundo auditivo do idioma anglo-saxão. Depois passei para esse outro mundo, mais rico e posterior, da literatura escandinava: passei para as *eddas* e as sagas. Depois escrevi *Antigas literaturas germânicas*, escrevi muitos poemas baseados nesses temas e principalmente desfrutei dessas literaturas. E agora estou preparando um livro sobre literatura escandinava.

Não permiti que a cegueira me acovardasse. Além disso, meu editor me deu uma excelente notícia: disse-me que se eu lhe entregasse trinta poemas por ano ele poderia publicar um livro. Trinta poemas significam uma disciplina, principalmente quando a pessoa é obrigada a ditar cada linha; mas, ao mesmo tempo, suficiente liberdade, já que é impossível que num ano não se encontrem trinta ocasiões de poesia. A cegueira não foi, para mim, uma infelicidade total, não devemos vê-la de maneira patética. Devemos vê-la como um modo de vida: ela é um dos estilos de vida dos homens.

Ser cego tem suas vantagens. Eu devo à sombra alguns dons: devo-lhe o anglo-saxão, meu escasso conhecimento do islandês, o gozo de tantas linhas, de tantos versos, de tantos poemas, e de haver escrito outro livro, intitulado, com certa falsidade, com certa jactância, *Elogio da sombra*.

Agora quero falar de outros casos, de casos ilustres. Vamos começar por esse exemplo muito evidente da amizade, da poesia, da cegueira; por quem foi considerado o mais alto dos poetas: Homero. (Sabemos de outro poeta grego cego, Tamiris, cuja obra se perdeu, e o sabemos principalmente devido a uma referência de Milton, outro cego ilustre. Tamiris foi vencido numa competição pelas musas, que quebraram sua lira e o privaram da visão.)

Existe uma hipótese muito curiosa, que não penso que seja histórica mas que é intelectualmente agradável, de Oscar Wilde. Em geral os escritores se esforçam para fazer com que aquilo que dizem pareça profundo; Wilde era um homem profundo que fazia força para parecer frívolo. Mesmo assim, queria que o imaginássemos como um conversador, queria que pensássemos nele como Platão pensava na poesia, "essa coisa leve, alada e sacra". Pois bem, essa coisa leve, alada e sacra que foi Oscar Wilde disse que a Antiguidade representara Homero como um poeta cego, e que procedera com deliberação.

Não sabemos se Homero existiu. O fato de que sete cidades tivessem disputado seu nome é suficiente para fazer-nos duvidar de sua historicidade. Talvez não tenha existido um Homero, mas muitos gregos que ocultamos sob o nome de Homero. As tradições são unânimes em mostrar-nos um poeta cego; contudo a poesia de Homero é visual, muitas vezes esplendidamente visual; como foi, claro que em menor grau, a poesia de Oscar Wilde.

Wilde se deu conta de que sua poesia era visual demais e quis curar-se desse defeito: quis fazer poesia que também fosse auditiva, musical, digamos como a poesia de Tennyson ou como a de Verlaine, que Wilde tanto amava e admirava. Wilde disse para si mesmo: "Os gregos afirmaram que Homero era cego para dar a entender que a poesia não deve ser visual, que seu dever é ser auditiva". Daí o *de la musique avant toute chose* de Verlaine, daí o simbolismo contemporâneo de Wilde.

Podemos pensar que Homero não existiu, mas que os gregos gostavam de imaginá-lo cego para insistir no fato de que a poesia é antes de mais nada música, de que a poesia é antes de mais nada a lira, e de que o visual pode existir ou não existir num poeta. Sei de grandes poetas visuais e sei de grandes poetas que não são visuais: poetas intelectuais, mentais, não há por que mencionar nomes.

Passemos ao exemplo de Milton. A cegueira de Milton foi voluntária. Ele soube desde o início que ia ser um grande poeta. Isso aconteceu com outros poetas. Coleridge e De Quincey, antes de escrever uma única linha, sabiam que seu destino seria literário; eu também, se é que posso mencionar-me. Sempre senti que meu destino era, antes de mais nada, um destino literário; ou seja, que me aconteceriam muitas coisas ruins e algumas coisas boas. Mas sempre soube que tudo isso, com o passar dos anos, se transformaria em palavras, principalmente as coisas ruins, já que a felicidade não precisa ser transmutada: a felicidade é seu próprio fim.

Voltemos a Milton. Ele gastou a visão escrevendo folhetos em defesa da execução do rei pelo Parlamento. Milton diz que perdeu a visão voluntariamente, defendendo a liberdade; fala dessa nobre tarefa e não se queixa do fato de estar cego: pensa que sacrificou a visão voluntariamente e lembra-se de seu primeiro desejo, o de ser poeta. Na Universidade de Cambridge foi encontrado um manuscrito no qual há muitos temas que Milton se propusera, quando jovem, para a execução de um grande poema.

"Quero legar algo para as gerações vindouras, algo que elas não consigam descartar facilmente", declara. Já anotara uns dez ou quinze temas, entre eles um que escreveu sem saber que o fazia de modo profético. Esse tema era Sansão. Ele não sabia, na época, que seu destino seria, de certa forma, o de Sansão, e que Sansão, assim como profetizou Cristo no Antigo Testamento, profetizou-o com maior precisão. Depois de tomar conhecimento de sua cegueira, Milton empreendeu duas obras históricas: uma *História de Moscóvia* e uma *História da Inglaterra*, que ficaram inacabadas. E depois o longo poema *O Paraíso perdido*. Procurou um tema que pudesse interessar a todos os homens e não somente aos ingleses. Esse tema foi Adão, nosso pai comum.

Passava boa parte de seu tempo sozinho, compunha versos e sua memória se aprimorara. Podia ter quarenta ou cinquenta hendecassílabos brancos na memória e em seguida os ditava àqueles que o visitavam. Assim compôs o poema. Recordou e pensou no destino de Sansão, tão semelhante ao seu, porque Cromwell já morrera e chegara a hora da Restauração. Milton foi perseguido e condenado à morte por ter justificado a execução do rei. Mas Carlos II — filho de Carlos I, "o Executado" —, quando lhe entregaram a lista dos condenados à morte, tomou da pena e disse, não sem nobreza: "Há algo em minha mão direita que se recusa a assinar uma sentença de morte". Milton se salvou, e muitos outros com ele.

Escreveu então o *Samson Agonistes*. Quis fazer uma tragédia grega. A ação se passa em um dia, o último dia de Sansão, e Milton pensou na semelhança dos destinos, já que ele, como Sansão, fora o homem forte finalmente vencido. Estava cego. E escreveu aqueles versos que sempre, segundo Landor, são mal pontuados, e que na verdade deveriam ser: *Eyeless*, *in Gaza*, *at the mill*, *with the slaves*: "Cego, em Gaza (Gaza é uma cidade filisteia, uma cidade inimiga), na nora, com os escravos". É como se as desgraças fossem se acumulando sobre Sansão.

Milton tem um soneto em que fala de sua cegueira. Há uma linha que se percebe que foi escrita por um cego. Quando tem de descrever o mundo, ele diz:

In this dark world and wide, "Neste mundo escuro e amplo", que é exatamente o mundo dos cegos quando estão sozinhos, porque caminham procurando apoio com as mãos estendidas. Aqui temos um exemplo (muito mais importante que o meu) de um homem que se sobrepõe à cegueira e que executa sua obra: *O Paraíso perdido*, *O Paraíso recuperado*, *Samson Agonistes*, os melhores sonetos que escreveu, parte da *História da Inglaterra*, das origens até a conquista normanda. Ele executa tudo isso sendo cego e sendo obrigado a ditar ao sabor do acaso.

O bostoniano e aristocrático Prescott foi auxiliado pela mulher. Um acidente, quando era estudante em Harvard, fez com que perdesse um olho e ficasse quase cego do outro. Decidiu que sua vida seria dedicada à literatura. Estudou, aprendeu as literaturas da Inglaterra, da França, da Itália e da Espanha. A Espanha imperial o fez encontrar seu mundo, aquele que convinha a seu rígido repúdio dos dias republicanos. De erudito ele se transformou em escritor, e à mulher, que lia para ele, ditou as histórias da conquista do México e do Peru, do reinado dos Reis Católicos e de Filipe II. Foi uma tarefa feliz, quase impecável, que lhe tomou mais de vinte anos.

Dois exemplos estão mais próximos de nós. Um eu já mencionei, o de Groussac. Groussac foi injustamente esquecido. Hoje as pessoas o veem como um francês intruso neste país. Dizem que sua obra histórica caducou, que hoje em dia dispomos de melhor documentação. Mas com isso se esquece que Groussac, como todo escritor, escreveu duas obras: uma, o tema que se propôs; outra, a maneira como o executou. Além de deixar-nos sua obra histórica e crítica, Groussac renovou a prosa espanhola. Alfonso Reyes, o melhor prosador de língua espanhola de todos os tempos, me disse: "Groussac me ensinou como se deve escrever em espanhol". Groussac se sobrepôs a sua cegueira e deixou algumas das melhores páginas em prosa que já se escreveram em nosso país. Sempre gosto de recordá-lo.

Recordemos outro exemplo mais famoso que o de Groussac. Em James Joyce também há uma obra dupla. Temos esses dois enormes e por que não dizer ilegíveis romances que são *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Mas essa é metade de sua obra (que inclui belos poemas e o admirável *Retrato do artista quando jovem*). A outra metade, e talvez a mais resgatável — como se diz hoje em dia —, é o fato de que ele tomou o quase infinito idioma inglês. Esse idioma que estatisticamente supera todos os outros e que oferece tantas possibilidades para o escritor, composto principalmente por verbos muito concretos, não foi suficiente para ele. Joyce, o irlandês, lembrou-se do fato de que Dublin fora fundada pelos

vikings dinamarqueses. Estudou norueguês, escreveu uma carta em norueguês a Ibsen, depois estudou grego, latim… Aprendeu todos os idiomas e escreveu num idioma inventado por ele, um idioma que é dificilmente compreensível mas que se notabiliza por uma música estranha. Joyce criou uma música nova para o inglês. E disse corajosamente (e perfidamente) que, "de todas as coisas que me sucederam, acho que a menos importante é ter ficado cego". Deixou parte de sua vasta obra executada na sombra: polindo as frases na memória, trabalhando, às vezes, uma única frase durante todo um dia e depois escrevendo-a e corrigindo-a. Tudo em meio à cegueira ou a períodos de cegueira. Analogamente, a impotência de Boileau, Swift, Kant, Ruskin e George Moore foi um instrumento melancólico para a boa execução das respectivas obras: cabe afirmar o mesmo da perversão, cujos beneficiários, hoje, cuidam para que ninguém ignore seus nomes. Demócrito de Abdera arrancou os olhos num jardim para que o espetáculo da realidade exterior não o distraísse; Orígenes se castrou.

Enumerei suficientes exemplos; alguns tão ilustres que me envergonho de ter falado de meu caso pessoal; exceto pelo fato de que as pessoas sempre esperam confidências, e não tenho por que lhes recusar as minhas. Embora, evidentemente, me pareça absurdo pôr meu nome ao lado dos nomes que tive ocasião de recordar.

Afirmei que a cegueira é um modo de vida, um modo de vida não inteiramente infeliz. Recordemos aqueles versos do maior poeta espanhol, frei Luis de León:

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanza, de recelo.[**]

Edgar Allan Poe sabia essa estrofe de cor.

Para mim, viver sem ódio é fácil, já que nunca senti ódio. Mas viver sem amor acho que é impossível, felizmente impossível para cada um de nós. Não obstante, o início "viver quero comigo/ gozar quero do bem que devo ao céu": se aceitarmos que no bem do céu pode estar a sombra, então, quem vive mais consigo mesmo? Quem pode explorar-se mais? Quem pode conhecer mais a si mesmo? De acordo com a sentença socrática, quem pode conhecer-se melhor que um cego?

O escritor está vivo, a tarefa de ser poeta não se realiza num horário determinado. Ninguém é poeta das oito ao meio-dia e das duas às seis. Quem é poeta, é poeta o tempo todo, e se vê continuamente assaltado pela poesia. Exatamente, suponho, como um pintor sente que as cores e as formas o estão assediando. Ou como um músico sente que o estranho mundo dos sons — o mundo mais estranho da arte — está sempre a sua procura, que há melodias e dissonâncias que o procuram. Para a tarefa do artista, a cegueira não é, de modo algum, uma desgraça: pode ser um instrumento. Frei Luis de León dedicou uma de suas odes mais belas a Francisco Salinas, músico cego.

Um escritor, ou todo homem, deve pensar que tudo o que lhe ocorre é um instrumento; todas as coisas lhe foram dadas para determinado fim — e isso tem de ser mais forte no caso de um artista. Tudo o que acontece a ele, inclusive as humilhações, as vergonhas, as desventuras, todas essas coisas lhe foram dadas como argila, como matéria-prima para sua arte; ele tem de aproveitá-las. Por isso já falei num poema do antigo alimento dos heróis: a humilhação, a desgraça, a discórdia. Essas coisas nos foram dadas para que as transmutemos, para que façamos, da miserável circunstância de nossa vida, coisas eternas ou que aspirem a sê-lo.

Se o cego pensar assim, está salvo. A cegueira é uma dádiva. Já cansei vocês com os dons que ela me deu: deu-me o anglo-saxão, deu-me parcialmente o escandinavo, deu-me o conhecimento de uma literatura medieval que eu teria ignorado, deu-me o fato de ter escrito vários livros, bons ou maus, mas que justificam o momento em que foram escritos. Além disso, o cego se sente rodeado pelo carinho de todos. As pessoas sempre têm boa vontade para com um cego.

Quero concluir com um verso de Goethe. Meu alemão é deficiente, mas acho que posso recuperar sem muitos erros estas palavras: *Alles Nahe werde fern*, "tudo o que está perto se afasta". Goethe as escreveu referindo-se ao crepúsculo da tarde. Tudo o que está perto se afasta, é verdade. Ao entardecer, as coisas mais próximas se afastam de nossos olhos, bem como o mundo visível afastou-se de meus olhos, talvez definitivamente.

Goethe pode ter se referido não apenas ao crepúsculo, mas à vida. Todas as coisas vão nos deixando. A velhice só pode ser a suprema solidão, só que a suprema solidão é a morte. "Tudo o que está perto se afasta" também diz respeito ao lento processo da cegueira, do qual eu quis falar-lhes esta noite, querendo mostrar-lhes que ele não é uma completa desventura. Que deve ser

mais um instrumento entre os inúmeros, tão estranhos, que o destino ou o acaso nos oferecem.

---

* Tradução de Josely Vianna Baptista.

** Viver quero comigo,/ gozar quero do bem que devo ao céu,/ a sós sem testemunha,/ livre de amor, de ciúme,/ de ódio, de esperança, de temor. (N. T.)

copyright © 1995, 2008 by maría kodama
todos os direitos reservados

obra editada no âmbito do programa “sur” de apoio a traduções do ministério das relações exteriores, comércio internacional e culto da república argentina.

grafia atualizada segundo o acordo ortográfico da língua portuguesa de 1990, que entrou em vigor no brasil em 2009.

título original
borges, oral & siete noches

capa e projeto gráfico
warraklоureiro

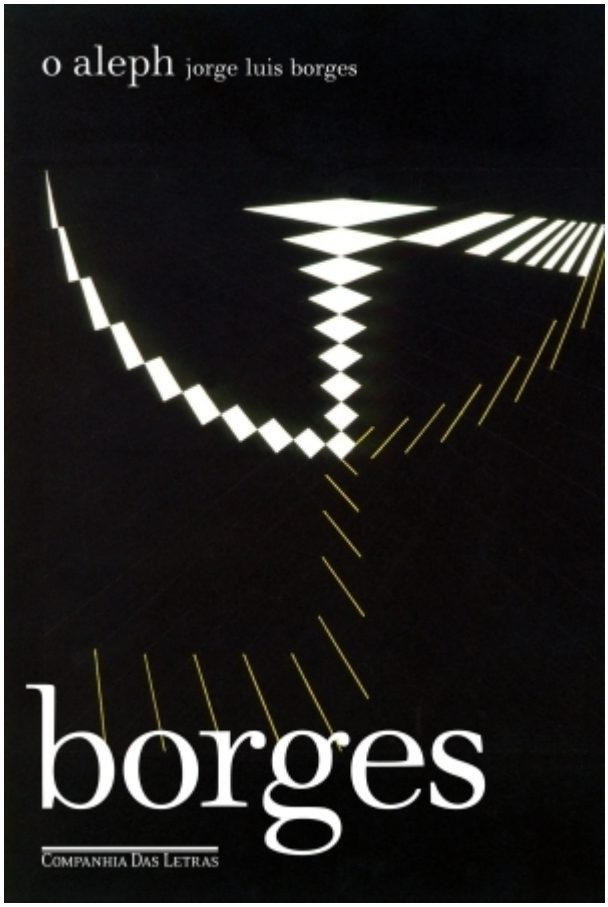
foto
© ferdinando scianna/ magnum photos/ latinstock

preparação
silvia massimini felix

revisão
carmen s. da costa
huendel viana

ISBN 978-85-438-0611-2

todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ LTDA.
rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 – São Paulo – SP
telefone (11) 3707-3500
fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br


o aleph jorge luis borges
borges
Companhia Das Letras

O aleph

Borges, Jorge Luis
9788543806075
160 páginas

Compre agora e leia

Publicado em 1949, O aleph é considerado pela crítica um dos pontos culminantes da ficção de Borges. Em sua maioria, "as peças deste livro correspondem ao gênero fantástico", esclarece o autor no epílogo da obra. Nelas, ele exerce seu modo característico de manipular a "realidade": as coisas da vida real deslizam para contextos incomuns e ganham significados extraordinários, ao mesmo tempo em que fenômenos bizarros se introduzem em cenários prosaicos. Os motivos borgeanos recorrentes do tempo, do infinito, da imortalidade e da perplexidade metafísica jamais se perdem na pura abstração; ao contrário, ganham carnadura concreta nas tramas, nas imagens, na sintaxe, que também são capazes de resgatar uma profunda sondagem do processo histórico argentino. O livro se abre com "O imortal", onde temos a típica descoberta de um manuscrito que relatará as agruras da imortalidade. E se fecha com "O aleph", para o qual Borges deu a seguinte "explicação" em 1970: "O que a eternidade é para o tempo, o aleph é para o espaço". Como o narrador e o leitor vão descobrir, descrever essa idéia em termos convencionais é uma tarefa desafiadoramente impossível.

Compre agora e leia

JOSÉ SARAMAGO

O CADERNO

PRÊMIO NOBEL
COMPANHIA DAS LETRAS

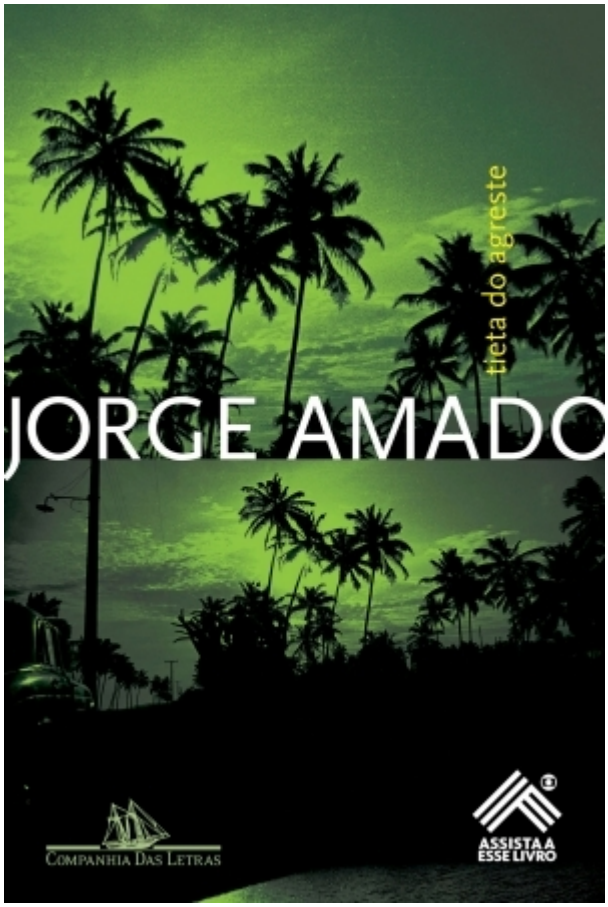
O caderno

Saramago, José
9788580863444
224 páginas

Compre agora e leia

O caderno, reunião dos textos de Saramago postados quase diariamente em seu blog entre setembro de 2008 e março de 2009, é mais do que uma simples coletânea de crônicas jornalísticas. É um relato de vida, um diário intelectual e sentimental do único prêmio Nobel de literatura em língua portuguesa. Na "página branca da internet", o autor conta o que o motiva, o que o indigna ou o que lhe apetece. Comenta o minuto, mas também recupera uma declaração de amor a Lisboa. Fala dos seus autores preferidos, com humor define as calças sempre impecavelmente vincadas de Carlos Fuentes, mas também o universo turbulento dos turcos de Jorge Amado descobrindo a América. Fala do papa, de Garzón, e de Pessoa; de Sigifredo López e Rosa Parks; e de tantos lutadores pacíficos que conseguiram mudar o mundo ou estão tentando. E emociona-se com gente, com amigos, com pormenores... São seis meses de vida contados em cartas inteligentes, porém diretas, sem artifícios. Mas antes e acima de tudo, Saramago parece ter encontrado nesse lugar indefinido, em que todos talvez sejamos iguais, a plena e direta realização de algo que sempre distinguiu sua obra e sua postura pública: a firme tomada de opiniões e a indignação ante a injustiça. A lucidez, a inconformidade e a relevância desses relatos pediam a transformação da instantaneidade do blog naquele tempo plácido dos livros, o que é agora materializado neste Caderno.

Compre agora e leia


tieta do agreste
JORGE AMADO
COMPANHIA DAS LETRAS
ASSISTA A ESSE LIVRO

Tieta do Agreste - Assista a Esse Livro

Amado, Jorge
9788554510480
656 páginas

Compre agora e leia

Esta edição faz parte do projeto Assista a Esse Livro, que une clássicos da literatura brasileira a suas adaptações para a TV. Ela contém links para cenas da novela Tieta, exibida pela Rede Globo em 1989, com Betty Faria no papel da protagonista.Fogosa pastora de cabras e namoradora de homens, a adolescente Tieta é surrada pelo pai e expulsa de Santana do Agreste graças à delação de suas aventuras eróticas por parte da irmã mais velha, a pudica e reprimida Perpétua. Um quarto de século depois, rica quarentona, Tieta retorna em triunfo ao vilarejo, no interior da Bahia. Com dinheiro e influência política, ajuda a família e traz benefícios à comunidade, entre eles a luz elétrica. Para os parentes e amigos de Agreste, Tieta enriqueceu no sul ao se casar com um industrial e comendador. Mas aos poucos o narrador vai plantando no leitor a dúvida, o descrédito, até revelar a história oculta da protagonista: Tieta se prostituíra e virara cafetina em São Paulo, razão de sua riqueza e de seu trânsito entre os poderosos. Nesse acerto de contas com o passado, ela acaba se envolvendo na acirrada disputa em torno do futuro do lugarejo. Publicado em 1977, o romance foi adaptado com sucesso para a televisão e o cinema. A narrativa descontínua, feita de avanços, recuos e mudanças do ponto de vista, atesta a maturidade literária de Jorge Amado e mantém até hoje o impacto e o frescor.Este e-book não contém as imagens presentes na edição impressa.

Compre agora e leia

"TODOS OS MOMENTOS, MESMO AQUELES SUPOSTAMENTE ENTEDIANTES, TÊM A INTIDEZ DE UMA DESCARGA DE ADRENALINA OU A CLAREZA ATERRADORA DA VERGONHA REMEMBRADA."
THE ATLANTIC
KARL OVE KNAUSGÅRD
MINHA LUTA 5
A DESCOBERTA DA ESCRITA
COMPANHIA DAS LETRAS

A descoberta da escrita

Knausgård, Karl Ove
9788543810256
624 páginas

Compre agora e leia

No quinto volume da série Minha luta, Knausgård expõe com maestria e riqueza de detalhes seus anos de formação como escritor.Aqueles que acreditam que o talento literário se resume a uma vocação inata não podem deixar de ler A descoberta da escrita, quinto volume da série que ultrapassou as fronteiras da Noruega para ganhar o restante do mundo, consagrando-se como um dos maiores sucessos literários dos últimos tempos. Neste romance autobiográfico, o autor percorre seus anos de estudante de escrita criativa na cidade universitária de Bergen. Com a honestidade que lhe é característica, explicita as dificuldades e frustrações que permeiam o caminho de todo aspirante a romancista: “eu sabia pouco, queria muito e não conseguia nada”, confessa o narrador. Às intempéries da formação de escritor somam-se os conflitos e inseguranças da juventude, permeados por episódios de bebedeira, brigas, insucessos românticos e toda sorte de golpes ao narcisismo pueril daquele que viria a se tornar o maior escritor vivo da Noruega.

Compre agora e leia

GEORGES
SIMENON
Os porões
do Majestic
COMPANHIA DAS LETRAS
COMISSÁRIO MAIGRET

Os porões do Majestic

Simenon, Georges
9788554510466
152 páginas

Compre agora e leia

Maigret terá de desvendar o assassinato de uma expatriada americana, encontrada em um hotel de luxo em Paris.O comissário Maigret apura o assassinato de Mrs. Clark, esposa de um rico empresário americano encontrada morta no porão de um hotel de luxo parisiense, nos arredores da Champs-Elysées. As investigações do comissário o conduzem dos inúmeros corredores do hotel Majestic aos campos do Bois de Boulogne e à ensolarada Cannes, mergulhando-o em um mundo de prostituição, drogas e chantagem. O lado sombrio da glamorosa vida dos expatriados em Paris é brilhantemente recriado neste romance, que ganha sua primeira tradução no Brasil.

Compre agora e leia